

ПРОФЕССОР
Д. Д. БЛАГОЙ

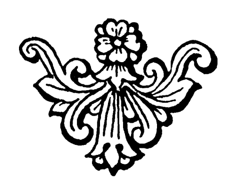
ИСТОРИЯ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XVIII
ВЕКА

УЧПЕДГИЗ
1946



Доктор филологических наук
профессор Д. Д. БЛАГОЙ

ИСТОРИЯ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
XVIII
ВЕКА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
УЧЕБНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
НАРКОМПРОСА РСФСР
МОСКВА * 1945



ВВЕДЕНИЕ

Русская литература XVIII в. вырастает на почве, подготовленной древней русской письменностью и устным народным творчеством. В свою очередь литература XVIII в. подготовляет возможность появления нашей литературы XIX столетия, открывающейся именами ближайших предшественников Пушкина и, в особенности, именем самого Пушкина. Это определяет очень важное место и значение литературы XVIII в. в общем многовековом процессе нашего литературного развития.

Пушкин — родоначальник новой русской литературы, по слову Горького, «начало всех начал её» — был не только великим зачинателем, но и великим завершителем. Во многом отталкиваясь от литературы XVIII в., Пушкин, вместе с тем, впитал в себя почти все её лучшие достижения. Поэтому, чтобы по-настоящему понять и осмыслить Пушкина, понять и осмыслить последующее развитие всей нашей литературы, необходимо понять и, прежде всего, глубоко усвоить литературу XVIII в.

Углублённое изучение литературы XVIII в. важно и безотносительно к последующему историко-литературному развитию. Наша литература XVIII в. жила очень многообразной, полнокровной и напряжённой жизнью. В нашей литературе XVIII в. мы имеем своего рода гигантскую коллективную творческую лабораторию, в которой вырабатывались основные формы русского литературного языка и стиха. Все крупнейшие литературные деятели нашего XVIII в. являлись сознательными, зачастую блестящими экспериментаторами в области художественного слова. Не случайно почти все они были не только писателями-художниками, но одновременно и филологами-теоретиками. Правда, после величайшего художественного гения самого Пушкина и всего того, что из Пушкина выросло, литература XVIII в. чаще всего мало удовлетворяет нас эстетически. Но, вместе с тем, мы сталкиваемся в нашей литературе XVIII в. и с замечательными достижениями, имеющими не только историко-литературное значение, но сохраняющими и до сих пор силу несомненной художественной выразительности. Таковы некоторые стихотворения Ломоносова (в особенности никем у нас непревзойдённые образцы его научной поэзии), ряд созданий Державина, некоторые образцы сатиры, комедийное творчество Фонвизина и т. д.

Наряду с обострённейшим вниманием к вопросам художественной формы наша литература XVIII в. меньше всего является узко формалистичной. Как раз наоборот, она отличается в лучших своих проявлениях подчёркнутой содержательностью, большой и обычно весьма передовой для своего времени идейной насыщенностью, граничащей с прямой публицистичностью. Многое в этом идейном содержании — по справедливым замечаниям Белинского о сатирах Кантемира, Плеханова — о трагедиях

Сумарокова (не говорим уже о радищевском «Путешествии из Петербурга в Москву»), и до настоящего времени не утратило своего значения.

В этом отношении следует особенно подчеркнуть ярко выраженную патриотичность нашей литературы XVIII в., составляющую одну из характернейших и основных её черт. Наша литература XVIII в. развивалась в теснейшем общении с Западом, используя и творчески перерабатывая опыт более развитых в то время западноевропейских литератур. Вместе с тем в нашей литературе XVIII в. нашёл яркое выражение бурный процесс становления и утверждения нашего национального самосознания.

Почти всем сколько-нибудь значительным явлениям нашей литературы XVIII в. — от своеобразной фигуры стоящего в её преддверии Феофана Прокоповича до замыкающих её Радищева и Карамзина, от безымянной повести о российском матросе Василии Кориотском и «Похвальных стихов России» Тредиаковского до вдохновенных победных од «певца русской славы» Державина — присуще горячее патриотическое чувство: любовь к родной земле, вера в мощь и великое будущее русского народа, гордое сознание национального достоинства и решительная борьба за это достоинство, за национальную самобытность.

Конечно, подобно всему идейному содержанию нашей литературы XVIII в. и национально-патриотические её мотивы развиваются на конкретной исторической почве, вырастают на базе определённой классовой культуры.

Исчерпывающе чёткое исходное положение, являющееся ключом к пониманию нашего исторического процесса XVIII в., содержится в той характеристике основателя новой русской государственности — Петра, которая дана товарищем Сталиным:

«Пётр Великий сделал много для возвышения класса помещиков и развития нарождавшегося купеческого класса. Пётр сделал очень много для создания и укрепления национального государства помещиков и торговцев. Надо сказать также, что возвышение класса помещиков, содействие нарождавшемуся классу торговцев и укрепление национального государства этих классов происходило за счёт крепостного крестьянства, с которого драли три шкуры».

В этой предельно ясной формуле-характеристике указаны все основные движущие силы интересующей нас эпохи, поименованы классы-антагонисты, отмечена историческая прогрессивность, национальное значение и социальная ограниченность дела Петра.

Создание и укрепление мощного национального государства европейского типа на смену отсталой Московской Руси было, конечно, исторически прогрессивным делом. Это национальное государство строилось Петром и его преемниками в интересах классов помещиков и торговцев. Создание национального государства помещиков и торговцев проводилось ценой нещадной эксплоатации закрепощённой крестьянской массы. Но в этой исторически-обусловленной форме было совершено огромное историческое дело: Россия мощным толчком двинулась вперёд, развила свои производительные силы, укрепила и возвеличила свою государственность, заняла важное место в европейской международной системе.

Проблема создания и укрепления русского национального государства неминуемо влекла за собой, включала в себя необходимость создания и укрепления национальной культуры, в том числе русской национальной литературы. Эта проблема, поставленная в очередь дня Петровской реформой, определила собой всё движение нашей литературы XVIII в. Но в отношении нашей литературы XVIII в. действовали исторические ограничения, которые были присущи всей русской действительности того времени.

Создававшаяся и укреплявшаяся русская национальная литература в основном ещё отливалась в ограниченную форму литературы веду-

щего на данном историческом этапе класса — дворян-помещиков. Наряду с этим преобладающим течением в нашей литературе, особенно второй половины века, всё больше дают себя знать третьесословные элементы, вносимые усиливающейся жизнедеятельностью развивающегося «купеческого класса» и разночинцев. Элементы эти вступают в борьбу с преобладающими литературными тенденциями эпохи, завоёвывают себе в этой борьбе некоторые самостоятельные позиции. Однако основная линия социальной борьбы проходит не здесь. Под верхним слоем литературы обоих эксплоатирующих классов бьётся подспудный поток народного творчества, отражающего жизнь, настроения и чаяния закрепощённого, порабощённого, эксплоатируемого крестьянства. Основное выражение это находит в фольклоре. Но то и дело голос — точнее, стон — порабощённого крестьянства неожиданно прорывается и в литературу, сказывается то там, то здесь — в творчестве даже такого типично дворянского идеолога, как Сумароков, в замечательной сатире Новикова, Фонвизина, Крылова, в обличительных одах Державина. Наконец, в самом исходе века, после Пугачёвского восстания, американской и французской буржуазных революций, этот подспудный поток бурно вырывается наружу в знаменитом «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева.

Такова в основном динамика классовой борьбы, стоявшей за процессом развития нашей литературы XVIII в. и этот процесс в его главных линиях обусловившей. Но не забывая об исторической ограниченности литературы XVIII в., следует одновременно помнить, что и в ограниченных её формах уже отстаивалось и выкристаллизовывалось русское национальное самосознание, выковывался художественный орган его — русский литературный язык, закладывались основы всей последующей великой русской литературы — литературы Пушкина, Льва Толстого, Горького, Маяковского.



ИСТОРИОГРАФИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА.

Прежде чем перейти к детальному рассмотрению основных фактов развития нашей литературы XVIII в., необходимо вкратце познакомиться с историографией вопроса — историей оценок и изучения литературы XVIII в. нашей критикой и литературоведением. Здесь можно наметить четыре основных этапа: 1) период XVIII — первой четверти XIX в.; 2) период Пушкина — Белинского; 3) период последующих изучений до Октябрьской революции и 4) советский период.

В XVIII в. не только историко-литературные изучения, но и критика были у нас ещё мало развиты.

Самые слова «критик», «критика» утвердились в нашем языке только в середине XVIII в. *Кантемир* в своей VII сатире, написанной в 1739 г., ещё употребляет вместо термина «критик» описательное выражение «острый судья». В примечании он прямо высказывает сожаление об отсутствии у нас соответствующего термина: «Именем судьи здесь разумеется всяк, кто рассужает наши дела; французы имеют на то речь: critique, которыя жаль, что наш язык лишается».

Первая специально критическая статья принадлежит перу *Тредиаковского* и появилась лишь в 1750 г. («Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, писанное от приятеля к приятелю, 1750, в Санктпетербурге»). Как и первые произведения нашей художественной литературы XVIII в., статья Тредиаковского не была напечатана и распространялась только в списках. Возникающие у нас с этого времени

и весьма немногочисленные критические выступления носили характер либо ожесточённого столкновения враждовавших между собой писателей, либо бездоказательных утверждений чисто оценочного порядка.

Образцом критики первого рода может служить только что указанное «Письмо» Тредиаковского. Образцом второго рода является «Рассмотрение» *Сумароковым* од Ломоносова, опубликованное в посмертном издании сочинений Сумарокова 1781 г. Оды Ломоносова разбиты по строфам на рубрики: «строфы прекраснейшие», «строфы прекрасные», «строфы очень хорошие», «строфы хорошие», «строфы изрядные», «строфы, по моему мнению, требующие большого исправления», «строфы, о которых я ничего не говорю». За каждой рубрикой следует цифровой перечень соответствующих строф. Для отношения Сумарокова к поэзии Ломоносова характерно, что из рубрики в рубрику количественная наполненность их всё увеличивается: строф «прекраснейших» и «прекрасных» меньше, чем «хороших», последних меньше, чем «изрядных»; строф же, требующих «большого исправления, и таких, о которых строгий критик вовсе умалчивает, больше всего. Однако ясно, что при всей строгости такой критики она не подымается выше простых школьных отметок и не выходит за рамки иронической формулы, которой Пушкин склонен был определять и критику ему современную: «Это хорошо потому, что прекрасно, а это дурно потому, что скверно».

Дать оценку литературных явлений, не зависевшую от личных взаимоотношений и представляющую сколько-нибудь обоснованное критическое суждение, нашим литераторам XVIII в. было ещё явно не под силу. Сохранился характерный рассказ современника: когда появилась долгожданная русская эпическая поэма, «Россияда» Хераскова, группа литераторов — почитателей Хераскова, — объединявшаяся вокруг Новикова, решила написать обстоятельный критический разбор её. Литераторы эти «неоднократно собирались в дом Новикова. Писали, чертили, переправляли и, наконец, при всём своём усердии сознались в своём бессилии».

Начало историко-литературным изучениям положил у нас тот же Тредиаковский статьёй по истории нашего стихосложения — «О древнем, среднем и новом стихотворении российском», опубликованной в 1755 г. Однако в дальнейшем они обычно не выходили за рамки био-библиографических сведений о писателях, иногда сопровождавшихся и весьма краткой критической оценкой их литературной деятельности. Первой из таких работ было анонимное «Известие о некоторых русских писателях», опубликованное в 1768 г. в одном из иностранных журналов. Здесь были даны сведения о 42 писателях XVIII в.[1] Через четыре года, в 1772 г., появилась аналогичная работа на русском языке — «Опыт исторического словаря о российских писателях» *Н. И. Новикова*, заключавшая в себе данные уже о 317 русских авторах, подавляющее большинство которых (около 6/7) относится к XVIII в. К источникам этого же рода принадлежит «Драматический словарь», 1787 г., дающий перечень всех ставившихся у нас, начиная с 1747 г., театральных пьес, с краткими данными об их авторах, времени и обстоятельствах их постановок, успехе у публики, времени издания и т. п.

Не считая отдельных и попутных критических суждений, высказываний и оценок, содержавшихся в самих художественных произведениях наших писателей XVIII в. или их теоретических декларациях (например, предисловия Лукина к его пьесам), наиболее значительным из этого очень немногочисленного материала в области критики и истории литературы, который мы имеем от этого времени, являются две статьи *Радищева* — «Слово о Ломоносове», введённое им в состав «Путешествия из Петербурга в Москву», и статья о Тредиаковском — «Памятник дактилохореическому витязю», написанная уже по возвращении Радищева из ссылки и опубликованная в посмертном издании его сочинений (ч. IV, 1811 г.). «Слово о Ломоносове» представляет первый опыт биографического очерка русского писателя с развёрнутой и местами весьма критической оценкой его литературной деятельности. Статья о Тредиаковском, посвящённая в основном разбору «Тилемахиды», наоборот, представляет собой своего рода апологию этого традиционно осмеивавшегося автора. Обе статьи не были достаточно оценены современниками (в отношении «Слова о Ломоносове» сыграло несомненную роль уничтожение екатерининским правительством почти всех экземпляров «Путешествия»), но имеют важное значение, поскольку они несомненно отразились в литературном сознании Пушкина.

В конце века выступил с рядом критических статей и заметок *Карамзин*, который сделал критику и библиографию обязательным отделом своих журналов — «Московского Журнала» и «Вестника Европы». Это и было по существу началом нашей критики как неотъемлемой части литературы вообще. Однако уровень этой критики был ещё очень невысок. Основным тоном её был безоговорочный пиэтет в отношении корифеев нашей классицистической литературы XVIII в. — русских Пиндаров, Гомеров, Горациев, Расинов и т. п. Критические нотки прозвучали лишь в оценке Карамзиным Сумарокова. Первой серьёзной попыткой критически отнестись к наследию прошлого был весьма суровый разбор «Россияды» Хераскова с точки зрения её резкого несоответствия исторической действительности, данный в 1815 г. *П. М. Строевым*. Начало критической переоценки признанных литературных авторитетов XVIII в.

---

[1] «Известие» перепечатано в издании П. А. Ефремова «Материалы для истории русской литературы», 1867, стр. 129—144. Автор его — русский, но имя его точно неизвестно.

сказывается уже и в критических статьях (в частности, в пространной статье о том же Хераскове) профессора Московского университета *А. Ф. Мерзлякова*. Однако критика Мерзлякова, который и сам находился в сильной степени под влиянием эстетики классицизма, была ещё достаточно слаба во всех отношениях. Пушкин даже в 1825 г. жаловался на состояние современной ему русской критики («литература кой-какая у нас есть, а критики нет») и прямо иллюстрировал это положение ссылкой на критическую деятельность Мерзлякова. Если Херасков, пишет Пушкин, и «упал в общем мнении, то верно уж не от критики Мерзлякова».

Огромным шагом вперёд были в этом отношении характеристики писателей XVIII в., данные самим *Пушкиным*. Они начинали новый, второй этап в истории оценки и изучения нашей литературы XVIII в.

Перу Пушкина принадлежит несколько критических статей: «О предисловии г. Лемонте к переводу басен Крылова» (1825), в которой содержится оценка литературной деятельности Ломоносова; глава «Ломоносов» в «Путешествии из Москвы в Петербург», наконец специальная статья о Радищеве, в основном посвящённая политическим взглядам Радищева, но дающая оценку и его литературной деятельности (обе последние статьи, написанные незадолго до смерти Пушкина, смогли быть опубликованы только много времени спустя). Однако бо́льшая часть критических замечаний и отзывов Пушкина (не считая метких формул-характеристик отдельных писателей в его художественных произведениях) рассыпана по его письмам к друзьям [1].

Критическая смелость в отношении к признанным литературным авторитетам и сокрушительная сила многих из этих высказываний столь велики, что, например, известный отзыв Пушкина о Державине в письме к Дельвигу 1825 г. мог появиться в печати только тридцать лет спустя после написания и через восемнадцать лет после смерти Пушкина. При этом впервые опубликовавший его П. В. Анненков вынужден был сопроводить свою публикацию особой нейтрализующей оговоркой. Когда же вслед за тем Чернышевский, полностью соглашаясь с этим отзывом, хотел привести его в своих статьях о Пушкине, печатавшихся в «Современнике», цензура не допустила этого. При всей суровой критичности своих суждений о литературе XVIII в. Пушкин ни в какой мере не был нигилистически настроен в отношении литературного прошлого. Некоторые явления литературы XVIII в. (например творчество Фонвизина) он оценивал весьма высоко. Его собственное творчество складывалось в результате органического усвоения всех наиболее прогрессивных тенденций, всех положительных элементов предшествующего литературного развития. В 1834 г. Пушкин задумал написать специальный историко-литературный обзор всей предшествующей ему нашей литературы (ещё ранее, в 1817 г., аналогичную попытку сделал Батюшков, набросавший план целого «курса словесности русской»). Но дальше начала статьи, наброска плана и нескольких примыкающих сюда отрывков Пушкин не пошёл.

Зато в том же 1834 г. появился в печати первый большой обзор русской литературы — знаменитая статья *Белинского* «Литературные мечтания». Тот строгий и нелицеприятный «египетский суд» над русской литературой, к которому призывал «истинную критику» Пушкин, полностью и был осуществлён в критической деятельности Белинского. В Белинском критик замечательно сочетался с историком литературы.

Мысливший глубоко диалектически Белинский смотрел на литературу, как на длительный исторический процесс; каждое данное литературное явление он рассматривал в качестве одного из звеньев этого процесса. «Настоящее есть результат прошедшего и указание на будущее», — писал он. Поэтому рассмотрению современной литературы Белинский обычно предпосылает в своих статьях более или менее пространный обзор предшествовавшего литературного развития, т. е. главным образом литературы XVIII в. (Помимо «Литературных мечтаний», см. особенно его статьи: «Русская литература в 1841 г.», «Речь о критике» и «Взгляд на русскую литературу 1846 года»). В знаменитом цикле статей о Пушкине Белинский прямо выдвигает тезис: «писать о Пушкине — значит писать о целой русской литературе»; в соответствии с этим первые три статьи он полностью посвящает историческому обзору допушкинской литературы, начиная его с Ломоносова. Однако литература XVIII в. была для Белинского, как и для Пушкина, не только историческим явлением, но в какой-то мере ещё действующим, в лице её последователей-эпигонов и «староверов»-теоретиков, активным элементом литературной современности — своего рода мертвецом, хватающим за ноги живых. Этим объясняется чрезвычайная резкость

[1] Все отзывы Пушкина о нашей литературе XVIII в. собраны в сборнике «Пушкин-критик». Подбор текстов, комментарии и вступительная статья Н. В. Богословского, М. — Л. 1934 (см. по указателям в конце книги). Анализ их — в моей статье «Пушкин и русская литература XVIII века (I, Литература XVIII века в сознании и оценке Пушкина)» в сборнике «Пушкин — родоначальник новой русской литературы», М. — Л. 1941, стр. 101—138.

многих суждений о писателях XVIII в. и оценок их как со стороны Пушкина, так и со стороны Белинского, полностью, вплоть до многих почти буквальных совпадений, продолжающего его линию. Для Белинского литература XVIII в. чаще всего была не столько материалом для исторического изучения, сколько объектом для весьма злободневной борьбы. Ведь совсем незадолго до пушкинского цикла Белинского в реакционном журнальчике «Маяк» был опубликован ряд «уничтожающих» статей о Пушкине, авторы которых противопоставляли Пушкину именно литературу XVIII в., утверждая, что своим творчеством он «уронил русскую поэзию по крайней мере десятилетия на четыре». В соответствии с этим большинство высказываний Белинского о литературе XVIII в. окрашено в непримиримо-боевые, остро публицистические тона. Белинский полностью достиг своей цели. Отменённая, «снятая» художественной практикой Пушкина, но продолжавшая ещё традиционно бытовать в литературно-общественном сознании, литература XVIII в. была ниспровергнута Белинским и теоретически. Благодаря этому в позднейших своих статьях середины 40-х годов Белинский мог спокойнее, с большим историзмом подойти как к общей оценке литературы XVIII в., так и к оценке отдельных выдающихся её представителей. Это можно нагляднее всего проследить на эволюции в оценке Белинским поэзии Державина. После неумеренных восторгов перед Державиным в «Литературных мечтаниях» (Державин в юношеские годы Белинского, до того как последний, по его собственным словам, духовно развился «в лоне пушкинской поэзии», был его любимейшим поэтом) Белинский переходит в ряде дальнейших статей к резко отрицательной эстетической оценке державинского творчества. Однако в своих окончательных суждениях о Державине (в двух больших статьях о нём 1843 г., которые по замыслу критика должны были явиться началом его основной работы о Пушкине) Белинский дополняет эстетическую оценку Державина историческим рассмотрением его творчества, в результате чего приходит к утверждению «великого значения» Державина «в русской литературе не только как писателя вообще, но и как поэта». Весьма высокую оценку даёт теперь Белинский и творчеству Кантемира (в статье о нём 1845 г.). В «Литературных мечтаниях» Белинский утверждал сплошь подражательный характер деятельности Кантемира, которая, по его мнению, была лишена каких бы то ни было корней в русской действительности; теперь он прямо заявляет, что Кантемир был зачинателем реального направления в русской литературе, писателем, который «первый на Руси свёл поэзию с жизнью». Наряду с Ломоносовым, родоначальником «риторического направления», Кантемир является предтечей того, говоря нашим термином, «критического реализма», элементы которого разрастались в творчестве Сумарокова, Фонвизина и который в дальнейшем своём развитии особенно ярко расцвёл в «юмористическом», как его называет Белинский, направлении Гоголя и писателей «натуральной школы». Белинский снова в своей предсмертной статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» выводит литературную родословную критического реализма, или «натурализма», как он его называет, из литературы XVIII в., начиная с деятельности того же Кантемира. В пушкинских статьях Белинский прямо рассматривает Пушкина, как органический результат, великий синтез всего предшествовавшего ему литературного развития, как «море», в котором слились все большие и малые «реки и ручейки» литературы XVIII — начала XIX в. Эти высказывания Белинского имеют исключительно важное значение как для понимания действительного характера нашей литературы XVIII в., так и для построения схемы всего историко-литературного процесса XVIII — первой трети XIX в.

В результате литературно-художественной деятельности Пушкина и критической деятельности Белинского литература XVIII в. отступила далеко назад, как уже чисто историческое явление. Это облегчило и спокойное её исследование.

После неумеренных восторгов и некритического преклонения перед нашей литературой XVIII в., после беспощадной критической переоценки её и ниспровержения всех дотоле признанных литературных кумиров наступил третий этап — период историко-литературного её изучения. Изучение это пошло по двум руслам. Рядом исследователей была проделана обширная работа, носившая по преимуществу био-библиографический характер: устанавливаются фактические данные, регистрируется и уточняется биографический и литературный материал, производятся текстологические разыскания, архивные изучения и т. п. Очень много сделали в этом направлении такие исследователи, как *А. Д. Галахов, М. Н. Лонгинов, П. А. Ефремов, А. Н. Неустроев,* акад. *П. П. Пекарский* и др.

Событием в этой области было издание академиком *Яковом Гротом* монументального — в девяти огромных томах — собрания сочинений Державина (1864—1883 гг.). Работа Грота была первым у нас опытом научно-критического издания писателя XVIII в. (предпринятая по почину Белинского в 40-х годах XIX в. известным

издателем пушкинского времени А. Ф. Смирдиным серия изданий авторов XVIII в. полезна, но научного значения не имеет). Гротовское издание не отвечает требованиям современной текстологии. Грот не включил в своё собрание ряд сочинений Державина, которые субъективно представлялись ему незначительными. Комментарий отличается излишней громоздкостью. Сказывается на издании и реакционная установка Грота, демонстративно стремившегося противопоставить революционно-демократической идеологии шестидесятников незыблемый авторитет великого писателя прошлого века — представителя дворянско-вельможеской культуры. Тем не менее по обилию привлечённого материала, по относительной тщательности его проработки (в издание включена, в частности, в качестве целого особого тома обширная биография Державина, написанная редактором) Гротовское издание Державина — плод двадцатилетнего труда исследователя — долгое время было единственным в своём роде образцом издания писателя-классика и сохраняет своё значение и по настоящее время. Столь же выдающимся и монументальным является академическое издание сочинений Ломоносова, предпринятое Академией наук в 1891 г. и осуществлённое в отношении первых пяти томов, охватывающих литературно-художественное наследие Ломоносова и его работы в области филологии и истории, акад. *М. И. Сухомлиновым* (издание это выходило весьма медленно, последний — 8-й том, в котором должны быть собраны письма и деловые бумаги Ломоносова, до сих пор не явился в свет).

Значение всех этих предварительных разысканий, разработок, публикаций, комментариев очень велико, но, конечно, сами по себе они ещё никак не составляют науки истории литературы. Да и заниматься-то всем этим некоторым исследователям приходилось почти поневоле. «Кропотливые библиографические изыскания, — вспоминает об этом времени А. Н. Пыпин, — стали наполнять журналы потому, что более живые общественные интересы, по слишком неблагоприятным обстоятельствам времени, не могли найти места в тогдашней литературе». Под «неблагоприятными обстоятельствами» Пыпин, конечно, разумеет николаевскую цензуру.

Но наряду с количественно преобладавшими био-библиографическими и текстологическими разысканиями около этого же времени начали появляться и собственно историко-литературные исследования, посвящённые деятельности отдельных писателей или изучению той или иной группы литературных явлений.

Одна из первых монографических работ о писателях XVIII в. возникла ещё в литературном окружении Пушкина. Это книга *П. А. Вяземского* «Фон-Визин», в основном написанная в 1830 г., но опубликованная гораздо позже, в 1848 г. Пушкин не только с горячим сочувствием относился к работе Вяземского, всячески торопил его, помогал ему доставать необходимые материалы, но и подвергнул его работу (Вяземский прочёл Пушкину всю её в рукописи) тщательному критическому обсуждению (замечаний Пушкина Вяземский нам не сохранил, но несомненно, что многое из них было учтено им при окончательной обработке книги). В отношении общей оценки Фонвизина книга Вяземского устарела уже при самом своём появлении. В противоположность и Пушкину, и Белинскому Вяземский недооценивал народность Фонвизина, считал, что в отношении оригинальности он уступает Сумарокову, а с художественной стороны — ниже Карамзина и т. д. Тем не менее в качестве не только первой, но до сих пор и единственной монографии о Фонвизине, работа Вяземского сохраняет своё значение и в настоящее время. Книга Вяземского затрагивает и ряд историко-литературных вопросов (указывает литературные источники некоторых произведений Фонвизина, даёт анализ его творчества); но в основном она носит биографический характер, являясь до известной степени родоначальницей в нашем литературоведении многочисленных работ этого типа. Непосредственно историко-литературные задачи ставит перед собой опубликованная двумя годами ранее магистерская диссертация *Константина Аксакова* о Ломоносове («Ломоносов в истории русской литературы и русского языка», М. 1846). Отличительная черта книги Аксакова — наличие в ней чёткой общественно-философской концепции; но вместе с тем эта концепция наложила ряд существенных ограничений на понимание автором развития нашей литературы XVIII в.

Правильно подчёркивая огромное историко-литературное значение Ломоносова, Аксаков одновременно (как и молодой Белинский) полностью отрицает какую бы то ни было литературную заслугу за деятельностью Кантемира, оставляя без всякого внимания созданное им у нас реально-сатирическое направление («лирический» по преимуществу характер нашей литературы XVIII в. подчёркивал в своей книге о Фонвизине и Вяземский). Этот весьма существенный пробел стремится восполнить в своей докторской диссертации о Сумарокове *Н. Булич* — «Сумароков и современная ему критика», СПБ. 1854. (Автор назвал свою работу «Сумароков и современная ему сатира», но слово «сатира» в заглавии книги цензурой последнего года николаевского царствования пропущено не было). В полном соответствии с суждениями зрелого Белинского, Н. Булич выдвигает тезис о том, что «русская литература в XVIII веке, рядом с лирическим направлением, имеет и сатирическое, относящееся прямо к нравам современного общества». Посвящая первый раздел своего исследования биографии Сумарокова и обрисовке его личности, автор в центр своего внимания ставит выяс-

нение историко-литературного значения сумароковского творчества. Существенным недочётом работы Булича является то, что он считает творчество Сумарокова лишённым какого бы то ни было эстетического значения, т. е. по существу выносит его за пределы художественной литературы. Но вместе с тем исследователь правильно подчёркивает весьма большую историческую роль литературной деятельности Сумарокова, считая его даже родоначальником критического, т. е. сатирического, направления (роль Кантемира им недооценивается) и указывая, что в силу этого он «должен стоять на первом плане в истории русской литературы прошлого столетия». Помимо реабилитации историко-литературного значения Сумарокова[1], работа Булича очень ценна и тем, что автор впервые вводит в историю нашей литературы рассмотрение сатирических журналов конца 60-х — первой половины 70-х годов XVIII в., считая их непосредственными «продолжателями дела Сумарокова» (этому посвящён третий раздел его диссертации), хотя, опять-таки ошибочно, оговаривает, что они «не имеют отношения к эстетическим формам времени», т. е. не являются памятниками художественной литературы.

Включение сатирических журналов в круг историко-литературного рассмотрения оказалось вполне своевременным. Общественно-политическая обстановка второй половины 50-х—60-х годов XIX века способствовала возникновению повышенного интереса к проявлениям в нашей литературе критического и сатирического отношения к действительности. Не случайно поэтому, что именно сатира XVIII в. привлекает к себе в это время особенное внимание и исследователей и критиков. На следующий же год после выхода в свет книги Булича появляется исследование *А. Н. Афанасьева* «Русские сатирические журналы 1769—1774 годов. Эпизод из истории русской литературы прошлого века» (сперва опубликовано в «Отечественных записках» в 1855 г.; в 1859 г. вышло отдельным изданием). Позднейшие исследователи — *А. И. Незелёнов* (магистерская диссертация «Н. И. Новиков, издатель журналов 1769—1785 гг.», СПБ 1875, см. его же «Литературные направления в Екатерининскую эпоху», СПБ. 1889), *В. Ф. Солнцев*, *Н. П. Автономов*, *В. Боголюбов* («Н. И. Новиков и его время», М. 1916) и в особенности *В. П. Семенников* («Русские сатирические журналы 1769—1774 гг. Разыскания об издателях и сотрудниках», СПБ. 1914) и др. — во многом продолжили, углубили и уточнили разыскания Афанасьева. Тем не менее его работа является наиболее полным обзорным исследованием нашей сатирической журналистики этого периода и не утратила своего значения и по настоящее время (была переиздана в 1920 г.).

Подчёркивая весьма важное значение сатирических журналов XVIII в., Афанасьев вместе с тем явно преувеличил — с позиций политического либерализма — их общественно-политическую значимость, попутно слагая восторженные панегирики «блистательному царствованию Екатерины» и её «благотворному влиянию на развитие отечественной литературы и журналистики». В ответ на это в органе революционной демократии — «Современнике» (в 1859 г.) выступил *Н. А. Добролюбов* с обширной статьёй «Русская сатира в век Екатерины». Замечательный расцвет сатирических жанров в нашей литературе и, в особенности, в журналистике второй половины XVIII в., естественно, должен был особенно заинтересовать Добролюбова. Не случайно, что первая же его большая критическая работа, написанная им ещё в студенческие годы и в качестве первого литературного дебюта опубликованная (под псевдонимом *Лайбов*) в 1856 г. в том же «Современнике», посвящена известному журналу Дашковой и Екатерины II «Собеседник любителей российского слова». Добролюбов уже в этой статье достаточно сдержанно отзывается о сатирических произведениях Екатерины II, прогрессивность которых усиленно подчёркивалась критиками и исследователями из либерального лагеря (эта точка зрения Добролюбова вызвала энергичные возражения А. Д. Галахова, которому Добролюбов ответил в одной из следующих книжек «Современника»). В статье «Русская сатира в век Екатерины» Добролюбов ставит общий вопрос о значении всей сатиры екатерининского времени. В противовес авторам-либералам, критик правильно указывает на неполноценность, ограниченность этой сатиры, нападавшей «не на принцип, не на основу зла», т. е. не на устои самодержавно-крепостнического строя, а «только на злоупотребления того, что в наших понятиях есть уже само по себе зло». Эта ссылка на «наши понятия» определяет основной пафос добролюбовской статьи. Самая постановка критиком вопроса о том, каким условиям должна отвечать подлинная сатира, носит не историко-литературный, а чисто публицистический характер. Между революционными демократами и либералами велась в это время оживлённая полемика по вопросу о задачах и целях сатиры. Либеральной критике и сатире, которая не шла дальше резких слов по поводу отдельных злоупотреблений, Чернышевский и Добролюбов противопоставляли проповедь революционной перестройки общества. Подчёркивание ограниченности, узко словесного характера сатиры в журналах XVIII в., которой Добролюбов сочувственно противопоставляет «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, как раз и имело целью раскрыть точку зрения автора на задачи истинной сатиры. В силу этого Добролюбов явно недооценивает историческое значение сатиры екатерининского вре-

---

[1] Вышедшая ещё в 1841 г. книга Сергея Глинки «Очерки жизни и избранные сочинения А. П. Сумарокова» носит наивно-апологетический характер и никакого научного значения не имеет.

мени, в особенности, сатиры новиковских журналов, рассматривая её как официозную и не учитывая той конкретной обстановки, в которой приходилось действовать Новикову, вынужденному панегириками Екатерине прикрывать энергичную оппозицию ей по целому ряду общественно-политических вопросов (о многом здесь, в силу недостаточной ещё тогда научно-исследовательской разработки фактического материала, Добролюбов и просто не знал). Замечательной стороной только что названных статей Добролюбова, полностью совпадающих в этом отношении с одновременными выступлениями Чернышевского, являются энергичные призывы к постановке больших исторических и литературных проблем, противопоставляемые критиком крохоборческой практике учёных-«библиографов», сводивших всю науку истории литературы к предварительным текстологическим, био-библиографическим и т. п. исследованиям. Добролюбов выступает не против необходимости тщательнейших фактических изысканий, в частности, важности и полезности библиографии (наоборот, обе его статьи представляют результат внимательнейшего изучения первоисточников), а лишь против того, чтобы относиться с одинаковым безразличием к важному и второстепенному, чтобы подменять мелочами основные задачи исследования, заключающиеся, по словам Добролюбова, «в верной, полной, всесторонней оценке» данного писателя или произведения. «Пусть библиографы с презрением отвернутся от моего труда, — пишет Добролюбов во вступлении к своей статье о «Собеседнике», — пусть люди, ищущие всё только фактов, голых, сырых фактов, — пусть они обвиняют меня в недостатке научного, мозольного исследования, в пристрастии к общим взглядам, — пусть мой труд покажется им неосновательным, пустым, лёгким. Я не боюсь этого обвинения и надеюсь найти защиту перед читателями именно в лёгкости моего обозрения. Я всеми силами старался скрыть чёрную работу, которая положена в основание здания, снять все леса, по которым лазил я во время стройки, потому что почитаю их совершенно излишними украшениями. Я старался представить выводы, результаты, итоги, а не частные счёты, не множители и делители. Может быть, от этого труд мой потеряет *научное* достоинство, но зато его можно будет читать, а я хочу лучше служить для чтения, нежели для справок». Все эти заявления Добролюбова, делаемые им в нарочито заострённой форме, были законной реакцией против действительно весьма распространившегося в то время мелочного, узко фактографического изучения литературных явлений прошлого. Характерно, например, в этом отношении, что когда тот же Афанасьев, параллельно с опубликованием своей работы о сатирических журналах, приступил к переизданию ряда их, он, оставив в стороне оба первые и наиболее во всех отношениях замечательные журналы Новикова, переиздал не только такой относительно второстепенный журнал, как «Кошелёк» того же Новикова, но даже и не имеющую почти никакого значения, но зато особенно редкую, сохранившуюся всего чуть ли не в двух экземплярах «Поденьшину». Этот выбор по признаку не наибольшей литературной значимости, а наибольшей библиографической редкости, вызвал новую весьма ироническую отповедь Добролюбова (рецензия в «Современнике», 1858 г.). «Человек с обыкновенными простыми понятиями о литературе выбрал бы, конечно, «Трутень», как самый лучший из всех и имеющий интерес не только исторический, но даже отчасти современный. Затем обыкновенный человек издал бы «Живописца»... На них-то, конечно, прежде всего и обратилось бы внимание обыкновенного издателя, предпринявшего перепечатку старинных журналов. Но библиография имеет свои права и свои воззрения». Заканчивает Добролюбов пожеланием, чтобы Афанасьев, «буде он намерен перепечатать и некоторые другие из старинных журналов», «сделал некоторое снисхождение современной читающей публике» и прежде всего «обратил своё внимание на издания Новикова». Но именно потому, что сатира «Трутня» и «Живописца» ещё продолжала, при наличии у нас в то время крепостничества, сохранять свой жгучий «современный интерес», переиздать эти журналы, видимо, оказалось не так-то просто. По крайней мере, оба они смогли быть переизданы известным библиографом и текстологом *П. А. Ефремовым* только после реформы 1861 года («Живописец» в 1864 г. и «Трутень» в 1865 г.). Около того же времени под редакцией Ефремова вышли новые, наиболее научные издания (со вступительными статьями и примечаниями) сочинений других замечательных наших сатириков XVIII в. — Фонвизина (в 1866 г. со вступительной статьёй *А. Пятковского)*, Кантемира (в 1867 г. со вступительной статьёй *В. Я. Стоюнина)*, Василия Майкова (в 1867 г. со статьёй *Л. Н. Майкова)* и др. Однако попытка того же Ефремова полностью переиздать «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева закончилась неудачей: отпечатанное в 1872 г. под его редакцией двухтомное собрание сочинений Радищева, включавшее в себя и полный текст «Путешествия», по специальному постановлению комитета министров было уничтожено ещё до выхода его в свет. Первое полное научное издание «Путешествия» смогло появиться только в 1905 г. (под ред. *Н. П. Павлова-Сильванского* и *П. Е. Щёголева)*. Равным образом полный текст другого произведения XVIII в., также уничтоженного правительством Екатерины II, — политической трагедии Княжнина «Вадим Новгородский» смог быть опубликован только в 1914 г. (под редакцией и со вступительной статьёй *В. Ф. Саводника)*.

Если исследователи и критики, либералы и революционные демократы, обращали преимущественное внимание из всей нашей литературы XVIII в. на писателей реально-сатирического направления, — исследователи и критики охранительного лагеря выдвигали на первое место писателей-одописцев или таких деятелей нашей литературы,

как Карамзин. Так, в те же 60-е годы появляется двухтомное биографическое исследование о Карамзине *М. П. Погодина* («Н. М. Карамзин, по его сочинениям, письмам и отзывам современников. Материалы для биографии», М. 1866, в двух частях). Посвящая свою работу, выпущенную им к столетней годовщине со дня рождения Карамзина, наследнику (будущему царю Александру III), Погодин в предисловии прямо заявляет, что в Карамзине он усматривает «прекрасный пример гражданских доблестей и человеческих добродетелей». Тут же разъясняется, что под «гражданскими доблестями» понимается «преданность православной церкви, престолу и отечеству, нашей святой Руси». Однако основанная на тщательном и добросовестном изучении первоисточников, работа Погодина, несмотря на реакционную установку её автора, является до сих пор лучшим сводом биографических данных о Карамзине (в том же 1866 г. вышел объёмистый том писем Карамзина к И. И. Дмитриеву под ред. *Я. Грота* и *П. Пекарского*). В сугубо охранительном духе проводятся в 1865 г. юбилейные торжества в связи со столетием со дня смерти Ломоносова (большую, но чисто фактографическую ценность представляют вышедшие к этому юбилею «Материалы для биографии Ломоносова» *П. Билярского* и ряд публикаций о Ломоносове в «Сборнике материалов для истории Академии Наук в XVIII веке», ч. I—II, *А. Куника*; обширные биографии Ломоносова и Тредиаковского появились в 1873 г. в исследовании *П. Пекарского* «История Академии Наук в Петербурге», т. II). К этому же времени относится начало монументальных работ Я. Грота по Державину (Я. Гроту принадлежит ряд работ и по другим писателям XVIII в. — статьи и разыскания о молодом Крылове, лучшее издание сочинений Хемницера и др.).

Оживлённые изучения писателей и литературных явлений XVIII в., возникающие в 50-е и 60-е годы, продолжаются и в последующие десятилетия. Но в противоположность развернувшейся в статьях Добролюбова дискуссии о сатире XVIII в. — дискуссии, далеко вышедшей за рамки собственно историко-литературного исследования, затронувшей ряд жгучих общественно-политических вопросов современности, изучения эти по большей части (исключения имеются) начинают носить всё более узко литературоведческий, отвлечённо-академический характер. Ряд ценных работ в этой области принадлежит перу таких крупных учёных, как академики *Н. С. Тихонравов* (издание текстов драматических сочинений допетровского и петровского времени, 1874 г., ряд статей по истории литературы, в частности драматургии, XVIII в., вошедших во 2-й и 3-й томы посмертного собрания его сочинений), *Л. Н. Майков* («Очерки из истории русской литературы XVII и XVIII столетий», 1889 г.), *А. Н. Пыпин*, *Алексей Н. Веселовский*, *П. Морозов* (магистерская диссертация «Феофан Прокопович как писатель», 1880 г., «История русского театра до половины XVIII столетия», 1889 г.) и многие другие.

В работах по литературе XVIII в. Алексея Николаевича Веселовского, специалиста по западным литературам, в частности выдающегося знатока Мольера, в центр внимания ставится важный вопрос об отношении русской литературы к западноевропейским. Основная сводная работа Веселовского этого рода — «Западное влияние в новой русской литературе», опубликованная в виде журнальных статей в «Вестнике Европы» 1881 г. и затем неоднократно и с постоянными пополнениями переиздававшаяся отдельной книжкой (последнее и наиболее полное 5-е издание вышло в 1916 г.). Написанная в период нового обострения споров между славянофилами и западниками, работа Веселовского полемически заострена против приверженцев крайних националистических взглядов. «Желание восстановить истину, — пишет Веселовский в предисловии ко 2-му отдельному изданию своей работы, — ввести развитие русской мысли и творчества в круг европейского умственного движения..., разъяснить, что при самом широком развитии племенных элементов нам никогда уже не отрешиться от участия в поступательном движении человечества, — вот намерения, побудившие автора взяться за перо». Но, с другой стороны, боевое, публицистически окрашенное западничество Веселовского приводит его к противоположной крайности, заставляет как его самого, так и некоторых других исследователей, пошедших по его следам, слишком преувеличивать несамостоятельность нашей литературы XVIII в. Правильно подчёркивая важность изучения отдельных национальных литератур в общем русле всемирно-исторического развития («Обмен идей, образов, фабул, художественных форм между племенами и народностями цивилизованного мира — одно из важнейших наблюдений сравнительно молодой ещё историко-литературной науки»), Веселовский вместе с тем допускает ряд резко ошибочных утверждений. Так, например, указывая, вслед за Вяземским, на наличие ряда заимствований из иностранных источников в произведениях Фонвизина, народность творчества которого так верно была почувствована Пушкиным, Веселовский прямо предлагает пересмотреть точку зрения на него как на «оригинального сатирика» (в отдельной статье о Фонвизине в коллективной «Истории русского театра», 1914 г., Веселовский в этом вопросе гораздо сдержаннее). Аналогична этому позднейшая попытка *В. Н. Перетца* (в его докторской диссертации) объявить несамостоятельной реформу русского стихосложения Тредиаковским (точка зрения Перетца пользовалась долгое время общим признанием; её несостоятельность установлена только недавно). Алексей Веселовский, как он сам это подчёркивает, был «последователем и учеником Пыпина», т. е. приверженцем историко-культурного метода, и свой сравнительный анализ он ведёт главным образом по линии сопоставления идей, мало уделяя внимания их художественному воплощению, идеям-образам, т. е. именно

художественной литературе, как таковой. Значительно ближе к подлинному предмету науки о литературе работы ряда других исследователей конца XIX — начала XX в., по большей части учеников и последователей старшего брата Алексея Веселовского, одного из самых замечательных деятелей всего нашего литературоведения вообще, академика Александра Николаевича Веселовского. Сам Александр Николаевич Веселовский специально нашей литературой XVIII в. почти не занимался, однако его стремления к созданию исторической поэтики, широкая постановка им вопросов изучения стиля оказали большое и плодотворное воздействие на ряд других литературоведов — специалистов в области русского XVIII в. Под несомненным влиянием того же Александра Веселовского центр внимания с монографического изучения крупнейших литературных фигур XVIII в. переносится на изучение истории возникновения и развития отдельных литературных жанров. В связи с этим в круг изучения вводится не только ряд второстепенных, порой совсем забытых писательских имён, но подчас явления и массовой литературы (к последнему призывал уже Тихонравов). Среди работ этого рода следует назвать в первую очередь обширное — в двух объёмистых книгах — исследование *В. В. Сиповского* по истории повести и романа XVIII в. («Очерки из истории русского романа», вып. I, 1909 г., и вып. II, 1910 г.) и работы академика *В. Н. Перетца* по литературе петровского времени («Очерки по истории поэтического стиля в России. Эпоха Петра Великого и начало XVIII ст.», вып. I—IV, 1905 г., вып. V—VIII, 1907 г.). Здесь же можно упомянуть работу сына Александра Н. Веселовского, *А. А. Веселовского*, посвящённую «светлой памяти отца» — «Любовная лирика XVIII века» (1909 г.). *В. В. Сиповскому* принадлежит ряд ценных работ и публикаций по литературе XVIII в.: сборник «Русские повести XVII—XVIII вв.» (тексты и вступительная статья), докторская диссертация о «Письмах русского путешественника» Карамзина — одна из лучших монографий по нашей литературе XVIII в. вообще («Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника», СПБ, 1899), вышедший под его редакцией сборник работ его учеников о Ломоносове (СПБ, 1911) и др. Но особенно важными являются его «Очерки из истории русского романа» (1909—1910 гг.). Правда, это исследование носит главным образом описательный характер (попытки историко-литературной классификации и анализа составляют как раз наиболее слабую часть работы), но автором впервые вводится в круг изучения огромная — самая значительная количественно из всей литературы XVIII в. — область художественно-повествовательной прозы: романа и повести. Автором не только впервые собирается, регистрируется, но и подробно излагается (в обширных выдержках, пересказах, цитатах) содержание весьма большого числа повествовательных произведений XVIII в. Значение этого особенно повышается тем, что очень часто рассматриваемые им произведения составляют библиографическую редкость и почти недоступны непосредственному изучению. Чрезвычайно полезным является составленный Сиповским же библиографический перечень оригинальной и переводной повествовательной литературы XVIII в.: «Из истории русского романа и повести (материалы по библиографии, истории и теории русского романа)», СПБ. 1903.

В. Н. Перетцу, помимо указанных ценных статей по истории стиля петровской литературы, принадлежит ряд других работ по истории русской литературы XVIII в., вошедших в его «Историко-литературные исследования и материалы», т. I—III (автором прослеживается, в частности, влияние на русскую поэзию XVIII в. украинской виршевой и народной поэзии, исследуется литературная деятельность пастора Глюка и магистра Пауса, изучается переход от силлабики к тонике и т. п.); им же собран и опубликован сборник драматургических произведений петровского времени — «Памятники русской драмы эпохи Петра Великого», СПБ, 1903.

Разработкой и изучением русской литературы XVIII в. в десятилетия, непосредственно предшествовавшие Великой Октябрьской социалистической революции, занимались, помимо названных учёных, *И. А. Шляпкин, А. И. Соболевский, В. И. Резанов, В. П. Семенников* и многие другие. Но в общем изучение литературы XVIII в. являлось в этот период одним из отсталых, запущенных участков нашего литературоведения.

Очень неблагополучно продолжало обстоять дело и с изданиями авторитетных текстов большинства писателей XVIII в. До сих пор у нас нет сколько-нибудь полного собрания сочинений Тредиаковского — литературного деятеля, о котором Пушкин в своё время отозвался, что из всех писателей XVIII в. он наиболее заслуживает изучения. Собрание сочинений Сумарокова не переиздавалось с конца XVIII в.; лучшим изданием сочинений Фонвизина является во многом сейчас устарелое и весьма далёкое от полноты издание 1866 г.; в таком же положении находится собрание сочинений Кантемира. Нет собрания сочинений такого выдающегося прозаика XVIII в., как М. Д. Чулков. В 1913 г. Академия наук предприняла издание полного собрания сочинений Чулкова, но вышел только первый том его, в котором сочинений Чулкова в сущности так и не оказалось (в том вошли лишь первые три части составленного Чулковым песенника). Между тем сочинения Чулкова (в изданиях XVIII в.) составляют величайшую библиографическую редкость и с трудом находимы даже в наших столичных книгохранилищах. На первом же томе оборвалось и другое предприятие нашей дореволюционной Академии наук — полное собрание сочинений Карамзина (первый том, содержащий стихотворения Карамзина, вышел в 1917 г.). Зато издано той же Академией наук полное собрание сочинений Екатерины II.

Неудовлетворительно обстояло дело и в отношении собственно исследовательских работ по литературе XVIII в. Имевшиеся монографии о крупнейших писателях XVIII в. (Вяземского — о Фонвизине, К. Аксакова — о Ломоносове, Булича — о Сумарокове и т. д.) устарели, новых не появлялось.

Наряду с монографическими изучениями отдельных писателей или целых литературных жанров, также начиная ещё с пушкинского времени, делаются попытки общего обзора всей нашей литературы XVIII в.

Так, в 1822 г. появляется первый «Опыт краткой истории русской литературы» *Николая Греча*, подавляющая часть которого посвящена рассмотрению литературных деятелей именно XVIII в. «Опыт» Греча, который Белинский иронически назвал «адрес-календарём» русской литературы, недалеко ушёл от «Словаря» Новикова, сводясь в основном к перечислению писателей, сопровождаемому краткими биографическими сведениями о каждом из них (с относительно очень подробным изложением их служебных чинов и званий) и перечнем их основных произведений. В свою очередь, недалеко ушло от Греча «Руководство к познанию истории литературы» *В. Т. Плаксина* (СПБ. 1833), в предисловии к которому автор прямо ссылается на «Опыт» Греча, как на основу своих «материальных знаний русской литературы». На неизмеримо большей высоте стоят общие обзоры развития литературы XVIII в., содержащиеся в ряде вышеназванных статей Белинского. Под вдохновляющим воздействием Белинского сложился и первый большой курс истории русской литературы *А. Д. Галахова* — «История русской словесности древней и новой», первый том которого, посвящённый древней литературе и литературе XVIII в. до Карамзина (последнего Галахов включает в литературу XIX в.), вышел в свет в 1863 г. «История» Галахова приобрела чрезвычайную популярность — выдержала 13 изданий. Галахов же составил и двухтомную «Историческую хрестоматию по русской литературе» (имела 4 издания). Галахов был тесно связан с «Отечественными Записками» в период работы в них Белинского и был лично близок с последним. Как Белинский в статьях о Державине, Галахов рассматривает литературные явления прошлого с двух точек зрения — исторической и эстетической — «литературной». Внимание к собственно литературной стороне явлений литературы составляет несомненно положительную черту курса Галахова. Однако, вместе с тем, преобладание эстетических оценок над историческим рассмотрением вызвало справедливые упрёки по его адресу, нашедшие себе наиболее развёрнутое изложение и обоснование в обширной и имеющей большое методологическое значение рецензии *Н. С. Тихонравова* (напечатана в I томе собрания сочинений Тихонравова под названием «Задачи истории литературы»). Эстетическим оценкам Тихонравов противополагает «объективно-беспристрастное», «сравнительно-историческое» изучение с позиций историко-культурной школы. Именно с такой точки зрения подошёл сам *Н. С. Тихонравов* к литературе XVIII века в своих литографированных лекциях «История русской литературы XVIII века» 1879—1880 гг. В этом курсе Н. С. Тихонравов ставит вопрос о преемственности русской литературной и устно-поэтической традиции, привлекая громадное количество произведений массовой рукописной литературы. В дальнейшем развитии русской историографии школа Тихонравова оказалась одной из наиболее влиятельных. Так, историко-культурный метод полностью положен в основу известной четырёхтомной истории русской литературы *А. Н. Пыпина*, вышедшей в конце 90-х годов (литературе XVIII в. отдан почти весь третий и часть четвёртого тома). Справедливо выдвигая и поддерживая «представление об истории литературы, как отражении исторических процессов жизни общества», Пыпин, как и другие представители историко-культурной школы, вместе с тем не проявляет достаточного внимания к художественной литературе как специфической форме идеологии, растворяя материал художественной литературы в «сопредельных проявлениях народной и общественной мысли и чувства», т. е. в истории культуры вообще. В том же плане и на тех же основаниях был построен и наиболее распространённый, выдержавший ряд переизданий учебный курс *И. Порфирьева* «История русской словесности» (литературе XVIII в. посвящена ч. II, отделы I и II).

Так, из 118 страниц, которые отведены рассмотрению литературы петровского времени, «стихотворные и литературные произведения в Петровскую эпоху» рассматриваются только на 7 страницах. Всё остальное посвящено рассмотрению публицистики, законодательных актов, богословских трактатов, проповедей, экономических и исторических сочинений, мемуаров и т. д., т. е. произведений, в подавляющем большинстве своём заведомо лежащих за рамками художественной литературы. Да и на тех страницах, которые отводятся анализу собственно художественной литературы, последняя рассматривается почти исключительно со стороны содержания, т. е. в плане истории идей.

В большей или меньшей степени тем же историко-культурным уклоном отличается большинство других дореволюционных общих курсов, из которых следует упомянуть книги проф. *А. С. Архангельского* «Русская литература XVIII века» (до Ломоносова), Казань, 1910, проф. *Е. В. Петухова* «Русская литература. Исторический обзор главнейших литературных явлений древнего и нового периода» (3-е изд., П. 1916) и очень компактный и вместе с тем содержательный курс проф. *А. М. Лободы* «Лекции по истории русской литературы, ч. I (XVIII век)», Киев, 1912.

Следует особо остановиться на вышедшей совсем незадолго до Октябрьской революции (т. II — в 1915, последний, III т. — в 1917 г.) «Истории русской общественной мысли» *Г. В. Плеханова.* Специально литературоведческих задач автор работы, как это видно из самого её заглавия, себе не ставил. Тем не менее он широко использует для своих целей материал художественной литературы. Соответствующие главы работы Плеханова представляют очень большой интерес и для литературоведа (см. т. II и III, гл. III—VII). Прежде всего крайне важно, что в противоположность очень многим авторам, считавшим, что развитие нашей литературы в XVIII в. носило чисто формальный характер, сводилось к выработке форм языка и стиха, Плеханов, полемизируя здесь и с революционными демократами-просветителями (в первую очередь с Чернышевским), подчёркивает большую содержательность, идейность литературы XVIII в. (см. основополагающую в этом отношении главу V части III: «Общественная мысль в изящной литературе»). Несоответствие между содержанием и формой в ней действительно имеется. Но если в декадентстве — литературе эпохи «упадка того общественного класса или слоя, вкусы и стремления которого в ней выражаются», мы постоянно сталкиваемся с формой, лишённой содержания, то в нашей литературе XVIII в., наоборот, мы обычно встречаем содержание, ещё не нашедшее соответствующей формы, адэкватного художественного воплощения. Содержание это, конечно, не отвечает тем требованиям, той — говоря словами Чернышевского — «норме разума и благородного чувства», которые предъявляли к литературе просветители 60-х годов (вспомним оценку Добролюбовым сатиры новиковских журналов), но посвоему, исторически, оно было весьма и весьма значительным (ср., например, крайне пренебрежительный отзыв о содержании сумароковских трагедий в недавно опубликованной статье «Русские трагики: Сумароков, Княжнин, Озеров» Чернышевского, который традиционно не хочет видеть в них ничего кроме голой подражательности, с тем, что говорит об этом же в 5-й главе III части Плеханов). В подобных положениях Плеханова, в противовес просветительской точке зрения, утверждается марксистское понимание развития литературы. В качестве первой, хотя и существенно ограниченной меньшевистскими взглядами автора, попытки марксистского истолкования явлений нашей литературы XVIII в., работа Плеханова имеет выдающееся значение.

В первое время после Октябрьской революции у нас появлялись отдельные работы в области изучения нашей литературы XVIII в.: ценный сборник статей о Радищеве *В. П. Семенникова* — «Радищев. Очерки и исследования», 1923 г.; опубликованная в том же 1923 г. и принципиально очень важная статья о комедиях Сумарокова проф. *Н. Л. Бродского* (о ней см. подробнее в главе о Сумарокове); первая книга *Г. А. Гуковского* «Поэзия XVIII века», 1927 г. Но всё это были редкие исключения. Показательно в этом отношении то слишком малое место, которое уделяет нашей литературе XVIII в. в своей известной работе «Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей» (ч. 2, 1927) покойный академик *П. Н. Сакулин.* А ведь П. Н. Сакулин является автором первого у нас специального вузовского курса по русскому классицизму XVIII в. («История новой русской литературы. Эпоха классицизма», М. 1918).

Если изучение нашей литературы XVIII в. в первые послереволюционные 10—15 лет было весьма недостаточным, то за последнее десятилетие картина резко меняется.

В 1933 г. выходит в свет обширный том «Литературного наследства» (т. 9—10), полностью посвящённый XVIII в. Опубликованная в этом томе обзорная статья *Г. А. Гуковского* «За изучение восемнадцатого века» начинается словами: «За последние годы в нашем литературоведении замечается некоторое (хотя и слабое) оживление интереса к русской литературе XVIII века». «Признаки и выражение этого оживления, — продолжает несколько далее Гуковский, — я склонен видеть, например, в некоторых статьях Д. Благого». Однако наиболее ярким признаком и несомненным выражением этого оживления явился именно выход специального тома «Литературного наследства», в частности статья самого Гуковского с её горячими призывами вплотную взяться за углублённо-исследовательскую разработку нашей литературы XVIII в. С этого именно момента в отношении советского литературоведения к нашей литературе XVIII в. наступает решительный перелом. Работы советских литературоведов в этой области приобретают небывалый дотоле размах и ведутся с необыкновенной энергией. Пренебрежительное отношение к литературе XVIII в., как к чему-то не только вполне отжившему, но и вообще во всех смыслах неполноценному, сменяется пристальным к ней вниманием и интересом, признанием за ней огромного исторического значения. Показательно в этом отношении, с каким подъёмом отмечаются широкой советской общественностью памятные даты, связанные с именами великих представителей нашей литературы XVIII в. (юбилейные «ломоносовские дни» 1936 и 1940 гг., юбилей Державина в дни Отечественной войны, в 1943 г. и др.). Начинается четвёртый и наиболее интенсивный этап в истории изучения нашей литературы XVIII в. Над этим много и плодотворно трудятся как отдельные учёные, так и целые исследовательские коллективы («Группа по изучению литературы XVIII века» при ленинградском Институте литературы Академии наук СССР, работавшая под руководством проф. *Г. А. Гуковского*, «Отдел древней литературы и литературы XVIII века» при мос-

ковском Институте мировой литературы им. М. Горького Академии наук СССР, руководимый проф. *Н. К. Гудзием*). В результате количество научно-исследовательских работ по истории нашей литературы XVIII в. за последнее десятилетие резко возрастает. Достаточно указать, что за предвоенные 8 лет вышло целых 5 больших научно-исследовательских сборников, специально посвящённых нашей литературе XVIII в. (кроме сборника «Литературного наследства», два сборника «XVIII век» ленинградского Института литературы, сборник того же Института, специально посвящённый Радищеву, наконец, сборник «Проблемы реализма в русской литературе XVIII века» Института мировой литературы). Появился большой вузовский курс по литературе XVIII в. проф. *Гуковского* — самый обширный из всего, чем мы до сих пор здесь располагали, и его же «Хрестоматия по русской литературе XVIII века» (3-е изд., 1938 г.). В коллективной «Истории русской литературы», выпускаемой Институтами литературы Академии наук СССР, два больших тома — третий, уже вышедший, и четвёртый — целиком отданы литературе XVIII в. (главы о Карамзине вошли в пятый том). Наконец, за последние годы опубликовано очень большое число статей и целых книг по нашей литературе XVIII в. (две книги *Гуковского*, монография *П. Н. Беркова* о Ломоносове, две книги по прозе XVIII в. *Виктора Шкловского* и др.). Изучение и исследование литературы XVIII в. ведётся в настоящее время одновременно по разным направлениям. Выпускаются новые и весьма доброкачественные в текстологическом отношении собрания сочинений ряда крупнейших писателей XVIII в. Здесь следует назвать издания большой и малой серии «Библиотеки поэта», фотолитографическое воспроизведение первого издания радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву» с обширными и очень ценными комментариями, новое академическое издание всех сочинений Радищева, монументальный однотомник под ред. *Г. А. Гуковского* «Русская литература XVIII века», в котором полностью перепечатан ряд значительнейших произведений литературы XVIII в., например являющийся библиографической редкостью роман М. Д. Чулкова «Пригожая повариха». Делается ряд новых и весьма важных публикаций. Так, впервые вводится в научный оборот интереснейший первый набросок «Недоросля», дающий исключительно важный материал для понимания творческой эволюции Фонвизина; публикуются довольно многочисленные образцы нелегальной литературы XVIII в.: «подпольная поэзия», солдатские стихи и т. п. Советскими учёными приводятся в известность и обследуются богатейшие архивные материалы (см. ряд обзорных статей, посвящённых литературному наследию Ломоносова, Радищева, Новикова, Державина и др. в сборниках «Литературное наследство»). Предметом углублённого исследовательского внимания становятся отдельные писатели и даже отдельные произведения литературы XVIII в. (см., например, статью о «Тилемахиде» Тредиаковского академика *А. С. Орлова* в I сборнике «XVIII век», две полемизирующие друг с другом статьи о замечательной сатире «Хор ко превратному свету» по вопросу об авторе этой сатиры — там же, статью *А. В. Западова* о журнале Чулкова «И то и сьо» — во II сборнике «XVIII век» и т. д.).

Существеннейшей отличительной особенностью советских изучений литературы XVIII в. является стремление подавляющего большинства исследователей вести их на основе марксистско-ленинской методологии. Попытки формалистического подхода к литературе (например, первая книга Гуковского «Русская поэзия XVIII века») или эклектическое сочетание старого культурно-исторического метода с марксизмом («Русская литература» П. Н. Сакулина) не прививаются. Изживается и очень распространённый одно время в нашем литературоведении «вульгарный социологизм». Вульгарно-социологические ошибки, которыми грешили те или иные исследователи (книга *П. Н. Беркова* «Ломоносов и литературная полемика его времени», 2-я книга *Гуковского* «Очерки по истории русской литературы XVIII века. Дворянская фронда в литературе 1750—1760 годов», некоторые мои статьи по литературе XVIII века и т. д.), в большинстве случаев преодолеваются в их собственной дальнейшей работе.

Очень важной чертой советских исследований является и то, что, наряду с частными изучениями, наши литературоведы ставят и разрабатывают важнейшие теоретические и историко-литературные проблемы, связанные с пониманием как самой литературы XVIII в., так и её места в развитии всей нашей литературы: проблему национальной самобытности нашей литературы XVIII в., проблему становления в ней реализма, развития в ней критической мысли и революционного сознания, роста патриотических мотивов, наконец, проблему её эстетической, художественной значимости. Борясь с традиционным преуменьшением заслуг и значения нашей литературы XVIII в., некоторые исследователи невольно впадают подчас в противоположную крайность — несомненного преувеличения идейных и художественных достоинств ряда литературных явлений. Но передовая, подлинно научная методология, огромная исследовательская энергия, направленная за последние годы на изучение нашей литературы XVIII в., выросшие на этом многочисленные кадры молодых учёных, широта в постановке проблем, правильные в основном пути, намеченные к их разрешению, — всё это является не только свидетельством того, что советское литературоведение начало щедро выплачивать лежавший на русской науке долг в отношении нашей литературы XVIII в., но и залогом, что недалеко то время, когда этот долг будет полностью погашен.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Из многочисленных общих курсов по истории русской литературы XVIII в. новейшим является учебник проф. Г. А. Гуковского «Русская литература XVIII века», Учпедгиз, М. 1939. Русской литературе XVIII в. посвящены III и IV томы «Истории русской литературы» Академии наук СССР. Пока вышел только III том (М. — Л. 1941), охватывающий период от петровского времени до Сумарокова включительно (работа коллективная под общ. ред. Г. А. Гуковского и В. А. Десницкого). Беглый обзор развития стилей и жанров русской литературы XVIII в. в книге акад. П. Н. Сакулина «Русская литература. Социолого-синтетический обзор литературных стилей», ч. II, «Новая литература», М. 1929. Ряд глав, посвящённых отражению развития общественной мысли в литературе XVIII в. в работе Г. В. Плеханова «История русской общественной мысли», т. II и III, изд. 2-е, дополненное, М. — Л. 1925. Связи русской литературы с западноевропейскими прослежены наиболее систематически в книге Алексея Веселовского «Западное влияние в новой русской литературе», 5-е, значительно дополненное издание, М. 1916. Подбор основных памятников литературы XVIII в. в хрестоматиях и сборниках: Г. А. Гуковский, «Хрестоматия по русской литературе XVIII века», изд. 3-е (наиболее полное), М. 1938; Н. Л. Бродский, Н. М. Мендельсон, Н. П. Сидоров, «Историко-литературная хрестоматия», ч. III, Литература XVIII века», М. — П. 1923; одиогомник «Русская литература XVIII века», ред., вступительная статья и примечания Г. А. Гуковского, Л. 1937 (все вошедшие в его состав произведения даны полностью); «Русская поэзия», под. ред. С. А. Венгерова, вып. I—VII (собрания стихотворных произведений большинства поэтов XVIII в., в том числе и второстепенных); в обширных «примечаниях и дополнениях» подобрана важнейшая критическая литература.

По истории русского театра XVIII в. см. коллективную «Историю русского театра» под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса, т. I, М. 1914, и и Л. Гуревич «История русского театрального быта», т. I, М. — Л. 1939 г.

История развития русского литературного языка XVIII в. — в книге проф. В. В. Виноградова «Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.», Учпедгиз, М. 1938. История искусства XVIII в. — Н. Коваленская, «История русского искусства XVIII века», М. — Л., 1940, и Т. Ливанова, М. Пекелис и Т. Попова, «История русской музыки», т. I, М. — Л. 1940.





ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ТРЕТИ ВЕКА.

ЗАРОЖДЕНИЕ НОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ. НА ПУТЯХ К КЛАССИЦИЗМУ.

КУЛЬТУРНЫЙ ПЕРЕВОРОТ ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ.

Русская литература XVIII в. и хронологически, и по существу начинается эпохой Петра I.

Время Петра было одним из важнейших переломных периодов в исторической жизни нашего народа; оно открыло новую эру не только в политическом положении страны, но и в развитии нашей национальной культуры. Старая Московская Русь, царство «древлего благочестия» — церковного предания и авторитета — в области мысли, «Домостроя» в быту, сделалась, говоря языком одной из повестей Петровского времени, «Российской Европией», могущественной Российской империей, организованной по типу западноевропейских «просвещённых деспотий».

Эпохе петровских преобразований предшествовал вековой подготовительный период. Тенденции к сближению с Западом, к большему или меньшему общению с западной образованностью и культурой обнаруживались ещё со времён Ивана Грозного и даже ранее; при непосредственных предшественниках Петра тенденции эти всё усиливались. Но Пётр впервые превратил тенденцию к сближению с Западом в факт общегосударственного значения и размаха, сделал её стержнем своей внутренней и внешней политики.

Все хозяйственные, социальные, политические и культурные проблемы, решавшиеся Петром I, выросли в истории нашей страны на своём корню, являлись естественным развитием русского исторического процесса. Но эти свои задачи Пётр решал — и в этом его историческая заслуга — на высоком *европейском* уровне опыта и знаний.

Сам Запад был не однороден. Существовал Запад прошлого, всяческих пережитков феодально-средневековой культуры: Запад контрреформации, схоластики, иезуитских школ, папской инквизиции. И был другой Запад — наследник Ренессанса, Запад становящейся культуры нового буржуазного общества, просветительной и критической мысли, крепнущего научного познания действительности — Запад Коперника и Галилея, Бэкона и Декарта. Симеон Полоцкий, также уже ориентировавшийся на Запад, имел в виду преимущественно первый Запад, Пётр стремился использовать опыт второго, стремился к высвобождению из-под религиозно-церковной опеки, к «обмирщению» всех сторон русской действительности.

Новая идеология Религиозная идеология и официальное выражение её на Руси — православная церковь — отнюдь не исчезли, не сошли на-нет. Но вместе с тем такие меры Петра, как уничтожение патриаршества, создание синода и т. п., навсегда пресекли претензии представителей церкви на равноправное, а подчас даже и преобладающее положение последней по отношению к светской власти, сделали церковь одной из многочисленных отраслей общего государственного управления. Над авторитетом церкви в сознании всех не только наиболее передовых, но и просто шагавших в ногу с временем людей XVIII в. непререкаемо стал авторитет государства. Именно государство в мышлении людей XVIII в. являлось высшей не только политической, но и моральной ценностью, перед которой отступали все остальные; польза государства, независимо от того конкретного содержания, которое вкладывалось в это понятие различными общественными классами и группировками, считалась обязательной целью всех частных усилий и стремлений, долгом каждого г р а ж д а н и н а. Это слово в его новом значении — не просто жителя города, а члена государства, отечества — приобрело большую популярность в словаре эпохи. Тон и в этом отношении задавал сам Пётр. Известно знаменитое обращение его к армии перед имевшим всемирно-историческое значение, решившим судьбу петровских преобразований, Полтавским сражением: «Воины, се пришёл час, который решит судьбу отечества! Вы не должны помышлять, что сражаетесь за Петра, но за государство, вручённое Петру... А о Петре

ведайте, что ему жизнь не дорога, только жила бы Россия, благополучие, слава и благосостояние её». Обращение это, как и не менее знаменитые слова в письме к сыну, царевичу Алексею: «Я за моё отечество и люди живота своего не жалел и не жалею, то как могу тебя, непотребного, пожалеть» — лучше всего свидетельствуют, что понятие государства в сознании Петра носило отнюдь не абстрактный, а конкретно патриотический характер. Кстати и самое слово «патриот» — «сын отечества» — возникает у нас именно в петровское время.

Самое представление о государстве приобретает, начиная с петровского времени, новый, не церковный, а вполне светский характер. В основе государственного устройства и государственных законов лежит не божественное откровение, а «общественный договор» — принципы «естественного права», т. е. свойства и качества, присущие самой человеческой природе.

Одновременно с новыми понятиями о государстве, праве, законе в сознание людей петровского времени стали проникать и новые научные понятия о действительности, природе, резко нарушающие традиционные церковно-схоластические верования и представления. Московская, допетровская Русь за немногими, почти единичными, исключениями не подымалась выше средневековой схоластической учёности. Духовенство, являвшееся «учительным сословием» допетровской Руси, державшее в своих руках образованность, просвещение, воспитывало общественное сознание в определённом узкоцерковном направлении. Всё, что не соответствовало этому направлению, вступало в противоречие с Библией и писаниями «отцов церкви», объявлялось под строжайшим запретом. В петровское время церковь утрачивает не только своё политическое влияние, но и преимущественное влияние в области идеологии и культуры. Заботы о просвещении, созидании культуры переходят в руки светской власти. До Петра имелось весьма небольшое число духовных школ, светских же не существовало вовсе, Пётр сейчас же по возвращении из первого заграничного путешествия принимается за насаждение образования. В отношении детей дворян, духовенства и приказного чина ставятся требования обязательного обучения. Уровень существующих духовных школ повышается. Московская духовная школа — Заиконоспасское училище — преобразовывается по образцу Киевской академии, и в ней приказывается «завести... учения латинские». Питомцами этой новой, «славяно-греко-латинской» академии будут и Тредиаковский, и Ломоносов. Открываются новые низшие и средние духовные школы.

Что ещё важнее — организуется целая сеть светских школ, как специальных, так и общеобразовательных. Среди последних особенно примечательна казённая гимназия не только для дворян, но и для разночинцев, организованная в 1703 г. в Москве на Покровке учёным пастором Эрнстом Глюком. В гимназии Глюка, наряду с общеобразовательными предметами и языками (не только латинским, с изучением Вергилия и Горация, но и новыми — немецким и французским), преподаётся для желающих одно из последних слов европейской мысли — «картезианская философия», т. е. рационалистическая философия Декарта и его последователей — явление в философии, параллельное классицизму Буало в литературе. Правда, не всё шло здесь гладко. Гимназия Глюка, кстати сказать, через некоторое время прекратила своё существование. Лет тридцать спустя исчезла и бо́льшая часть так называемых «цыфирных» школ. Недоставало преподавателей, учебников. Учитывая это, Пётр заботился о создании необходимых учебных книг и пособий. Первые из них были, естественно, переводными. Но скоро стали появляться и оригинальные учебники. Так, в 1703 г. вышла в свет известная «Арифметика, сиречь наука числительная» Л. Ф. Магницкого, дававшая своего рода энциклопедию математических знаний (впервые Магницким стали употребляться у нас и арабские цифры взамен старых буквенных). С гордостью подчёркивал «первый российский арифметик и геометр», как называл Магницкого Тредиаковский, оригинальный, не заимствованный характер своей книги, в которой он «разум весь собрал и чин природно-русский, а не немчин». По «Арифметике» Магницкого, автор которой в рассыпанных по книге обильных виршах восторженно славил просветительную деятельность Петра и доказывал пользу математической науки, двадцать лет спустя усваивал начатки знаний мальчик Ломоносов.

Поднятию образовательного уровня, в особенности проникновению светской образованности, весьма способствовали начавшиеся при Петре усиленные поездки русских людей за границу, в Западную Европу. Во времена Московской Руси Западная Европа была почти совершенно недоступна русскому человеку. В 1697 г. Пётр отправляет в Италию, Англию и Голландию пятьдесят молодых людей для обучения кораблестроению и мореходству. В том же году инкогнито — в свите русского дипломатического посольства — выезжает в Европу и сам Пётр. С этого времени поездки с учебными целями «в чужие краи» становятся своего рода государственной повинностью, приобретающей подчас прямо массовый характер.

Знатные дворянские сынки, возвращаясь на родину, вывозили подчас из «чужих краёв» чисто внешний лоск, модные костюмы и причёски, светскую «политесс», что не мешало им оставаться грубыми и заядлыми крепостниками. Однако подобная «европеизация» не встречала никакого сочувствия со стороны передовых людей эпохи. Через всю нашу сатирическую литературу XVIII в. проходят, как увидим, резко обличительные образы таких «русских парижанцев», замечательно обобщённые Пушкиным в петиметре Корсакове («Арап Петра Великого»). Но из «чужих краёв» возвращались не только Корсаковы, а и люди, подобные прадеду Пушкина, «арапу» Ганнибалу.

Большое значение имели поездки на Запад и для многих наиболее выдающихся представителей нашей литературы XVIII в. При этом, как увидим, в большинстве случаев овладение европейской культурой не стирало с их облика национально-русские черты, а, наоборот, сопровождалось обострением национального самосознания, нарастанием любви к родине, патриотических стремлений.

Своим образовательным мероприятиям Пётр стремился придать ещё больший размах и планомерность. Будучи за границей, Пётр вызывает к себе одного из самых выдающихся европейских мыслителей и учёных того времени — Лейбница. Лейбниц принимается на русскую службу, с тем чтобы своими предложениями и проектами способствовать систематическому «введению наук» в России. С этой целью Лейбниц подал ряд докладных записок; имеется и несколько писем его на эту же тему к самому царю. В сношениях Петра с Лейбницем мы сталкиваемся с первой попыткой реализации идеи союза монарха с философами, утопическая мечта о котором будет так популярна в кругах позднейшей французской просветительной философии. Идея подобного союза ляжет в основу и одной из наиболее влиятельных, как в Западной Европе, так и у нас, политических доктрин XVIII в., которая получит несколько позже название «просвещённого абсолютизма» и в той или иной форме и степени будет владеть умами всех наиболее выдающихся писателей этого периода. По почину Петра через некоторое время завязываются сношения и с другой европейской учёной знаменитостью — будущим учителем Ломоносова по Марбургскому университету, последователем Лейбница и подобно ему горячим приверженцем идей просвещённого абсолютизма, Христианом Вольфом.

В исполнение всё того же плана «введения наук», помимо сети школ, организуется ряд культурных и научных учреждений. В Петербурге создаются библиотека, первый естественно-исторический музей — кунсткамера, обсерватория. Наконец, в 1724 г. Пётр утверждает устав «Академии наук и курьёзных художеств», открытой после его смерти.

Просвещение, образование Пётр, как известно, насаждал самыми крутыми мерами, в порядке грозного принуждения, «не останавливаясь перед варварскими средствами борьбы против варварства» (Ленин, Соч., т. XXII, стр. 517). Однако Пётр действовал путём не только принуждения, но и убеждения, объясняя и растолковывая при помощи многочисленных официальных и официозных публицистов во главе со знаменитым Феофаном Прокоповичем пользу и необходимость тех или иных правительственных мероприятий, стремясь создать определённое общественное мнение по тому или иному вопросу. Поэтому публицистика при Петре получила небывалое до того развитие. С 1703 г. начинает выходить первое у нас печатное периодическое издание — политическая газета «Ведомости о военных и иных делах, достойных знания и памяти, случившихся в Московском государстве и во иных окрестных странах». Ближайшее участие в составлении и редактировании «Ведомостей» принимает опять-таки сам Пётр.

Резкий скачок сделало при Петре и наше книгопечатание: за 25 лет при нём вышло больше книг, чем за два предыдущих столетия, при чём число книг не церковного, а светского содержания из года в год всё увеличивалось. «Обмирщение» печати нашло своё выражение и в преобразовании типографского шрифта: в 1708 г. вместо старого церковно-славянского вводится новый гражданский шрифт, в основном приближающийся к нашему современному. Тем самым кладётся резкая грань даже по внешнему виду между церковной литературой, продолжавшей печататься старым шрифтом, и «гражданскими книгами» — литературой новой, светской. Просматривая обширные перечни печатных изданий за первое двадцатипятилетие XVIII в., составляющие весь второй том монументального исследования академика П. Пекарского «Наука и литература в России при Петре Великом» (1862 г.), можно нагляднее всего убедиться в резких переменах, имевших здесь место. Взамен акафистов, молитвословов и житий святых, «Виноградников христовых», «Триодей постных» и «Триодей цветных» и т. п., которыми пестрят книжные списки за первые годы XVIII в., русский печатный рынок постепенно начинает наполняться учебниками и руководствами по географии, истории, военному делу, архитектуре, иностранными лексиконами, военными артикулами и царскими указами. Среди всей этой учебно-прикладной и официально-государственной литературы почти пропадают крайне малочисленные образцы литературы художественной: иллюстрированный перевод басен Эзопа, к которому присоединена приписывавшаяся Гомеру «Война мышей и лягушек», средневековая «История о разорении града Трои», иллюстрации к знаменитым «Метаморфозам» Овидия («Овидиевы фигуры в 226 изображениях») с краткими пояснительными к ним подписями, наконец, переведённый с польского сборничек так называемых «Апофегмата» — изречений и полуанекдотических повестей, связанных с именами философов, политических деятелей и писателей древности, главным образом Греции и Рима. Интерес к античности не является чем-то принципиально новым, был в какой-то мере завещан ещё допетровской письменностью. Больше того, все только что перечисленные произведения имелись в рукописных переводах уже до Петра. Однако не случаен самый выбор к изданию из всего достаточно обширного круга допетровской переводной литературы именно только тех произведений, которые связаны с античностью. В этом несомненно проявляются своеобразные ренессансные тенденции петровского времени, сказывающиеся и в сочувственном чтении Петром сатир Ювенала, и в собственноручном переводе одним из близких к царю людей, первым из русских пу-

тешественников в «чужие краи», П. А. Толстым, прапрадедом Льва Толстого, тех же «Метаморфоз» Овидия. Знаменателен и исключительный успех некоторых из этих произведений у читателей петровского времени (так, басни Эзопа переиздавались при Петре ещё два раза, а «Апофегмата» выдержали целых пять изданий). Мир античной мифологии через издание картинок к «Метаморфозам» Овидия — произведению, известному в допетровское время единичным читателям — входил в сознание достаточно широких читательских кругов. Сведения об античности находил читатель петровского времени и в изданной в 1720 г. по настойчивому желанию Петра своеобразной энциклопедии по истории культуры — книге Полидора Виргилия Урбинского «О изобретателях вещей» (ряд разделов книги специально посвящён происхождению литературы и искусства). В самый год смерти Петра был опубликован по его указанию и требованию перевод сочинения древнегреческого грамматика Аполлодора «Библиотеки, или о богах», дающего пересказ всех основных «еллинских басен», т. е. являющегося своего рода руководством по той же античной мифологии. Не менее существенное значение имело издание в 1705 г. по приказу Петра сборника «Symbola et emblemata», содержащего 840 аллегорических изображений («эмблемы») и афористических надписей к ним («символы») на русском, голландском и ещё шести главных европейских языках. Сборник этот систематически вводил русского человека в привычный для европейских искусств и литературы, начиная с эпохи Возрождения, круг условных образов и аллегорических представлений, заимствовавших свой материал в значительной степени из той же античной мифологии, на язык которых переводился мир живой реальности (явлений природы, вещей, понятий). Сборник выращивал и культивировал то особое «иконологическое» т. е. мифологизированно-аллегорическое, условно-образное мышление, которое составляло существенную черту эстетики классицизма — одного из наиболее влиятельных направлений в нашей литературе XVIII века, широко распространившегося вскоре после смерти Петра Не только поэты, но и художники, скульпторы на протяжении почти всего столетия (сборник снова был переиздан с исправлениями в языке и многочисленными дополнительными статьями и пояснениями при Екатерине II, в 1788 г.) черпали отсюда и материал, и самые методы специфически-условного воспроизведения действительности.

Новая наука. Содержание и весь характер новых гражданских книг знаменует, как уже сказано, резкий и решительный разрыв со стариной. Новейшие исследования показали, что уже и в допетровское время к нам просачивались некоторые данные новой европейской науки. Но данные эти были и очень невелики по объёму и составляли удел буквально единиц [1]. Наоборот, в эпоху Петра широкий интерес именно к точным наукам — математике и естествознанию становится одной из характерных черт времени. Первой книгой, напечатанной по приказу Петра «новотипографским тиснением», т. е. гражданским шрифтом, был учебник геометрии. Через некоторое время, также по прямому указанию и настоянию Петра, переводится на русский язык и печатается двумя изданиями (в 1717 и 1723 гг.) популярная книга знаменитого физика и астронома Гюйгенса, посвящённая обоснованию и защите новой системы мироздания, выдвинутой Коперником. Гелиоцентрическая теория Коперника, пришедшая на смену прежней геоцентрической системе Птолемея, ставившей землю в центр вселенной, имела огромное освободительное значение, явилась, по словам Энгельса, «революционным актом, которым естествознание заявило о своей независимости... Отсюда датирует освобождение естествознания от теологии... Оттуда же пошло гигантскими шагами развитие наук...» (Маркс и Энгельс, Соч., т. XIV, стр. 477). Не удивительно, что система Коперника и на русской почве явилась предметом ожесточённой борьбы между передовыми умами и защитниками старого церковного миросозерцания. Активное участие в этой борьбе, являвшейся в существе своём борьбой за новое научное понимание действительности, примет и ряд выдающихся деятелей нашей художественной литературы, разделявших вместе со всей своей эпохой живейший интерес к математике и точным наукам.

Борьба за новый язык. Пётр заботился не только о внедрении научного знания в умы русских людей, но и о наивозможно более широком его распространении. От переводчиков выбранных им иностранных книг Пётр требовал, чтобы они делали свои переводы наиболее общедоступным языком — «внятно и хорошим штилем», без «высоких слов славянских», т. е. чрезмерной витийственности, столь свойственной большинству церковных писателей того времени. Наряду с этим Пётр решительно выступал и против излишнего внесения в язык иностранных слов и терминов. Именно эту двойную цель преследуют довольно многочисленные исправления, вносимые самим Петром в некоторые, внимательно просматривавшиеся им, переводы. Предостерегал Пётр в своих инструкциях переводчикам и против буквализма, механического следования оригиналу. Однажды, в качестве образца для переводчиков, Пётр лично сократил перевод немецкого «Трактата о хлебопашестве», «вычерня» «излишние рассказы, которые время только тратят и чтущим охоту отъемлют». «Немцы обыкли, — писал он в связи с этим, — многими рассказами негодными книги свои наполнять только для того, чтобы велики казались, чего, кроме самого

---

[1] См. Т. Райнов, Наука в России XI—XVII веков, М.—Л. 1940, и проф. Б. Е. Райков, Очерки по истории гелиоцентрического мировоззрения в России, М. — Л. 1937.

дела и краткого пред всякою вещью разговора, переводить не надлежит». Слова эти замечательны, свидетельствуя не только о всегдашней деловитости Петра, но и показывая, что его стремление сделать достоянием России достижения европейской культуры было далеко от безотчётной подражательности. Пётр с самого начала умел критически отнестись к своим европейским учителям, беря от них только то, в чём действительно нуждалась наша страна, переиначивая взятое на свой лад и отбрасывая ненужное. Здесь сказывается то соединение европеизма с патриотическим началом, с чувством и с сознанием своего национального достоинства, которое было не только характерно для самого Петра, но и составит одну из основных черт деятельности большинства наших наиболее выдающихся писателей XVIII в. Переводческая и вообще литературная практика того времени отстояла весьма далеко от пожеланий и требований Петра. Тем не менее, как видим, проблема создания национально-русского литературного языка, составляющая одну из важнейших задач всей нашей литературы XVIII в., была поставлена уже с самого начала данного исторического периода.

Новый быт. В петровское время на Русь не только нахлынула волна европейского просвещения, — коренной ломке подверглись и старые, исконные формы привычного общежития.

По возвращении из первого заграничного путешествия Пётр, как известно, на первом же приёме во дворце, вооружившись ножницами, собственноручно обстригает красу и честь домостроевской Руси — истовые, бережно лелеемые боярские бороды, безжалостно режет длинные полы старых боярских одежд. Через короткое время на улицах и площадях с барабанным боем читаются указы, предписывающие всем русским людям, за исключением духовенства и крестьян, в предельно короткий срок одеться в новое европейское платье. Так и в отношении внешнего облика, как мы это видели в отношении типографского шрифта, проводится резкая грань между духовенством, которому разрешалось носить бороду и не облекаться в новое платье, и всем остальным городским населением — мирянами. Беспощадно рушит Пётр старый теремной семейный уклад. При дворце и в частных домах начинают устраиваться вечеринки с играми и танцами на западный манер — ассамблеи, на которые бояре обязываются приводить своих жён и дочерей, вступающих в непосредственное общение с молодыми людьми другого пола, участвующих в танцах и всякого рода развлечениях. Взамен господствовавшего дотоле религиозно-аскетического идеала возникает внимание к человеку, признание прав на всестороннее развитие его личности, на полное удовлетворение всех его «земных» потребностей. Всё это порождало совсем особое самочувствие. Люди петровского времени ощущали себя внезапно, словно бы чудом перенесёнными в совсем новый мир мыслей, чувств, переживаний, бытовой обстановки. Одним эта небывалая перемена — неслыханный «метаморфозис» — казалась, как и всё то, что происходило на их глазах, переходом из «небытия в бытие». Пётр представлялся не более и не менее как «земным богом». Это были восторженные сторонники реформы, борцы за неё, зачинатели того культа личности Петра, который будет разделяться всеми передовыми деятелями нашей литературы и общественности не только XVIII, но в значительной части и XIX в. Другим — людям «древлих обычаев» и «древлего благочестия» — новая, утверждавшаяся Петром, действительность представлялась «царством антихриста». Но в глазах и тех и других необычайные, сверхчеловеческие очертания приобретала фигура самого виновника всех этих перемен. Многостороннейшая, энциклопедическая деятельность всюду поспевающего царя — «то академика, то героя, то мореплавателя, то плотника», — в высшей степени присущая ему личная инициатива, огромная воля, неутомимая энергия в проведении намеченных мероприятий — невольно заставляли ещё более преувеличивать роль и значение этого, говоря словами Энгельса, «действительно великого человека» (М а р к с и Э н г е л ь с, Соч., т. XII, стр. 12). Современникам казалось, что Пётр, почти совсем один, поддерживаемый только мелкой кучкой близких ему людей, «тянет на гору», тогда как «под гору миллионы тянут». На самом деле личная деятельность Петра могла получить историческое значение, конечно, лишь постольку, поскольку она отвечала назревшим историческим требованиям и опиралась на сочувствие широких социальных слоёв.

Новая интеллигенция. Преобразовательная деятельность Петра, как мы знаем, шла навстречу интересам «класса помещиков» и «нарождавшегося купеческого класса». Это не мешало Петру брать себе помощников отовсюду, никак не считаясь с их сословной принадлежностью, настойчиво выдвигая принцип предпочтения личной заслуги перед «породой» — родовитостью. В ближайшем окружении царя, среди «птенцов гнезда Петрова» мы с самого начала в изобилии находим людей и самых различных национальностей, и самой «низкой» породы. В последние годы жизни Петра этот принцип, издавна проводившийся им на практике, нашёл и прямое законодательное закрепление и выражение в известной «Табели о рангах», покончившей навсегда со старой боярской Русью, поставившей «бюрократическую иерархию заслуги и выслуги на место аристократической иерархии породы, родословной книги» (К л ю ч е в с к и й). «Табель о рангах» не только создавала новый бюрократический аппарат управления страной. Уничтожая прежнюю феодально-сословную замкнутость дворянства, открывая доступ в него всем достигающим определённого служебного чина, она будила личную инициативу, вносила жизнь, движение в старые закостеневшие формы. Но и независимо от этого историческая прогрессивность петровских преобразований привлекала на их сторону наиболее передовых людей всей

страны — представителей самых различных сословий и общественных состояний. Среди них и потомок древнего боярского рода В. Н. Татищев, автор «Истории российской» — первый наш научный историк и географ, и представители прогрессивных кругов учёного духовенства (переводчик одного из виднейших теоретиков естественного права, Пуфендорфа — рязанский епископ Гавриил Бужинский; наиболее выдающийся публицист и писатель петровского времени Феофан Прокопович). Встречаем здесь и выходца из крестьян, ставшего состоятельным купцом и предпринимателем, И. Т. Посошкова, автора ряда записок и проектов, в том числе замечательного политико-экономического трактата «Книга о скудости и богатстве» (1724), впоследствии живо заинтересовавшего Ломоносова. Это были люди, достаточно разные не только по своему общественному положению, но и по возрасту, и по образованию. Талантливейший самородок, изобретатель и самоучка, первый русский экономист Посошков, написавший свой трактат глубоким стариком, в возрасте 72 лет, принадлежал к поколению старой допетровской Руси. Искреннейшее сочувствие к петровским новшествам причудливо уживалось в нём с традиционным, патриархально-церковным миросозерцанием. Его книга, за которую через несколько месяцев после смерти Петра он был посажен в Петропавловскую крепость, где и умер, и которая не без усилий смогла быть опубликована только более чем сто лет спустя, окрашена в яркие антидворянские тона. Идеолог шляхетства, рационалист и скептик В. Н Татищев, принадлежавший к новой петровской молодёжи (на 14 лет моложе самого Петра), стоял на уровне современной ему западноевропейской образованности, подчас даже вступавшей в противоречия с богословской традицией также замечательно образованного Феофана Прокоповича. Но всех этих людей объединяли восторженный культ личности и дела Петра, любовь к просвещению, наконец, горячий патриотизм. И дворянин Татищев, и архиепископ Феофан Прокопович, и выходец из крестьян Посошков совершенно независимо друг от друга согласно выступали в защиту необходимости учения, в частности с общим пожеланием грамотности для всего народа. Татищев в замечательном «Разговоре двух приятелей о пользе наук и училищ», написанном в значительной степени в результате бесед с высоко ценимым им Феофаном Прокоповичем и впервые опубликованном только в 1883 г., решительно вступается за представителей разума, науки — Сократа, Эпикура, Коперника, Декарта, Пуфендорфа, гонимых невеждами и суеверами.

Устанавливается традиция того просветительства — культа разума, науки, — носителями которого в той или иной степени были представители новой интеллигенции петровского времени и которое будет горячо подхвачено и развито всеми наиболее выдающимися нашими писателями XVIII в. от Кантемира и Ломоносова до Радищева.

Новое искусство. Тот же процесс обмирщения, перехода от церковной культуры к светской, который мы наблюдаем в области политического мышления, школьного образования, книгопечатания, науки, наконец, быта, — очень резко сказывается и в развитии нашего искусства петровского времени.

Наше допетровское искусство развивалось в основном в русле средневековой церковной культуры. Правда, опять-таки с середины XVII в. здесь сказываются некоторые тенденции к обмирщению. Так, в нашей живописи конца XVII в. появляются так называемые «парсуны» — изображения знатных особ, «персон», представляющие собой переход от иконы к портрету. В рамках церковной музыки развивается «партесное» — многоголосное, концертное — пение; широко распространяются заимствованные из Польши через Украину стихотворно-вокальные «канты» и «псальмы», подготовляющие стиль светской лирической камерной песни XVIII в.; наконец, вместе с организацией при Алексее Михайловиче придворного театра появляются музыканты и певцы. Но при том же Алексее Михайловиче издаётся ряд указов, направленных против носителей светской стихии в музыкально-театральном древнерусском искусстве — народных актёров, скоморохов, народной музыки; производится массовое изъятие у населения, сожжение и потопление народных музыкальных инструментов. Решительный перелом в развитии нашего искусства, создание новых обмирщённых, светских его форм происходит при Петре.

Если древнерусская иконопись стремилась создать по возможности отвлечённый от земного, ирреальный мир, — в живописных вкусах петровского времени, наоборот, ощущается явная тяга к земному, отражающему реальный чувственный мир, искусству. Отсюда и интерес к произведениям античности. Так, в 1719 г., в Летнем саду сооружается специальный грот для древнегреческих и древнеримских антиков; в Риме, по поручению Петра, приобретается замечательная античная статуя так называемой «Венеры Таврической», о которой ему доносили, что она «не разнит ничем против Флоренской, но ещё лучше тем, что сия целая».

На живопись Пётр склонен был смотреть в значительной степени утилитарным образом, видя в ней необходимое вспомогательное средство для научной работы: «Без живописца и градировального мастера, — замечал он, — обойтиться невозможно будет, понеже издания, которые в науках чиниться будут..., имеют рисованы и градированы быть». В бытность за границей Пётр и сам учится «градыровальному художеству», т. е. искусству гравирования. Первая рисовальная школа в Петербурге была основана именно при типографии. И русская гравюра в эпоху Петра достигла высокого развития, при чём молодые отечественные граверы почти не уступали старым и опытным иностранным мастерам. В самой живописи Пётр также ценил произведения, наиболее

непосредственно отражающие реальную действительность; за границей он усиленно скупал и для кунсткамеры, и для своего личного обихода картины голландских мастеров: портреты, натюрморты, марины — виды моря и кораблей, бытовые, жанровые сцены. Портрет приобретает основную, ведущую роль и в русской живописи петровского времени. Иностранные и русские портретисты эпохи Петра ещё испытывают в той или иной степени воздействие традиционной «парсунной» манеры; но вместе с тем в их произведениях имеем первые образцы нашей светской портретной живописи, уже достигающие подчас высокого художественного мастерства. Так, об одном из самых талантливых портретистов того времени, достигающем в своём творчестве замечательной реалистичности, Иване Никитине, посланном учиться в Италию, Пётр имел право с законной гордостью писать жене в Данциг: «Попроси короля, чтобы велел свою персону ему списать... дабы знали, что есть и из нашего народа добрые мастеры».

Аналогичный процесс обмирщения наблюдаем и в архитектуре петровского времени. Особое значение сыграло здесь строительство новой столицы. В противовес старой средневековой Москве — городу «сорока сороков» соборов, монастырей и церквей, Петербург создавался как центр новой светской государственности, боевой форпост на морских путях в Западную Европу. С этим связаны были не только общий строго продуманный план и вид города, но и основные архитектурные его сооружения, закладывавшие основы нашей новой светской архитектуры: Петропавловская крепость, Адмиралтейство, здание двенадцати коллегий. Вознесшийся «из тьмы лесов, из топи блат», новый город, на протяжении столетия сделавшийся одним из величайших и прекраснейших городов Европы, почти с самого начала явился как бы наглядным зрительным выражением той новой европеизированной культуры, которую принесла с собой эпоха Петра. С новой столицей оказалось теснейшим образом связано и развитие нашей литературы XVIII в., почти все наиболее выдающиеся представители которой жили и работали главным образом именно в Петербурге.

Чисто светское направление приобретает при Петре и музыка. Появляются военные духовые оркестры, исполняющие во время торжественных публичных празднеств победно-панегирические «канты» и «виваты». Широчайшее распространение получает танцовальная музыка, в особенности излюбленные менуэты. Начинающиеся театральные постановки изобилуют всякого рода вокальными номерами — ариями, приобретающими также относительно большую популярность. В домах многих петровских вельмож, в том числе даже у некоторых представителей высшего духовенства, заводятся инструментальные капеллы, состоящие то из иностранных, то из русских и украинских народных музыкантов (бандуристы). Из-за границы выписываются клавесины и клавикорды. Появляются первые русские музыканты-любители.

Новая литература. Примерно те же процессы, которые происходили в искусстве петровского времени, давали себя знать и в художественной литературе. Новая художественная литература, вполне соответствующая новым историческим началам, внесённым эпохой петровских преобразований, смогла возникнуть далеко не сразу. Есть периоды в истории нашей литературы, в которые развитие её опережает собой развитие политических форм и общественных отношений. Таков период почти всего XIX в. от Пушкина до Льва Толстого, когда наша классическая литература, в условиях социально-политической отсталости русской жизни того времени, становится едва ли не самой передовой среди литератур мира. Наоборот, в эпоху политических бурь и социальных потрясений, когда старые формы резко ломаются, когда из-под обломков прошлого возникает нечто совсем новое, дотоле небывалое, — литература нередко не поспевает за этим процессом, отстаёт от жизни. Так это и было у нас в эпоху Петра.

Борьба «старого» и «нового» проникает собой всю русскую действительность первых десятилетий XVIII в. При этом «старина» и «новизна» не только ожесточённо борются друг с другом, но подчас и причудливо смешиваются между собой, являют пёструю картину сосуществования друг подле друга старых и новых элементов. Это пёстрое смешение, причудливое сочетание «старины» и «новизны» с чрезвычайной выпуклостью сказывается и в художественной литературе петровского времени. Литература петровского времени во многом и многом черпала свой материал, заимствовала содержание из новой действительности, но очень долгое время — всю первую треть века — она разрабатывала это новое содержание в старых традиционно-унаследованных формах; с другой стороны, под напором новых идей и начал нарушалась цельность, устойчивость и самых этих форм. Всё являло собой зрелище крайней пестроты, хаотического брожения, соединение элементов, казалось бы, прямо противо-

положных, противоречивших друг другу. В этом отсутствии устойчивого, упорядоченного стиля и заключался, если угодно, своеобразный «стиль» литературы петровского времени.

Прежде всего петровская литература всё ещё продолжала носить характер письменности. Литературно-художественные произведения, возникающие у нас в петровское и даже послепетровское время, вплоть до Тредиаковского, не печатались, а расходились только в рукописях. Равным образом значительная часть произведений этой письменной литературы, например, все повести петровского времени, имела анонимный характер. Удельно-общественный вес литературы был слишком невысок, а честь быть автором попрежнему слишком сомнительна и невелика, чтобы заставить творцов этих произведений подписывать под ними своё имя.

Самое развитие литературных жанров и форм шло первое время по проторённым ещё в XVII в. путям. XVIII веку достались в наследство от прошлого: первые образцы бытовой повести (вроде повести о Савве Грудцыне); образцы сатиры (повести о Шемякином суде, об Ерше Ершовиче, сатирические вирши Симеона Полоцкого и т. п.); выработанная система виршевого силлабического стихосложения, достигшая в творчестве того же Симеона Полоцкого относительно весьма высокого развития; первые образцы драматургии — «школьная драма» и даже драматические произведения светского содержания. В русле всего этого и развивается литература петровского времени.



ПОВЕСТИ ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ.

Уже в XVII в. и даже ранее у нас появляется довольно значительное количество рукописных переводов, с одной стороны, западных рыцарских повестей и романов, начиная со знаменитого «Бовы королевича», с другой — так называемых «смехотворных повестей», фацеций, восходящих к литературе фабльо, шванков и даже к некоторым новеллам Боккаччио.

В конце XVII — первой трети XVIII в. количество рукописной повествовательной литературы чрезвычайно возрастает. В первой половине XVIII в. в многочисленных списках ходило более ста повествовательных произведений, составлявших основной беллетристический фонд эпохи. Весьма разнообразна была эта повествовательная литература и по своему содержанию. Тут встречались и переделки эпических произведений русского фольклора — былин, духовных стихов и т. п., и новые списки древнерусских переводных и оригинальных повестей, легенд, волшебных сказок, и, наконец, пришедшиеся особенно по вкусу читателям петровского времени переводы новейших чувствительно-нравоучительных и авантюрно-любовных «гисторий», — термин, который, очевидно, должен был внушать представление о реальности, невымышленности повествуемого в «гисториях» («Гистория о гишпанском шляхтиче Долторне и прекрасной королевне Элеоноре», «Гистория об английском милорде Гереоне», «История о Меландре, королеве французской, и о курфюрсте саксонском Августе» и т. п.). Наряду с подобными достаточно незамысловатыми и обычно небольшими по объёму «гисториями», переводятся в это время и громадные фолианты — образцы любовно-авантюрного романа XVII в. вроде пользовавшегося чрезвычайной популярностью романа немецкого писателя Ансельма фон Циглера «Азиатская Баниза» или романа о Калеандре

итальянского писателя Джованни Марини. Вся эта литература романов и «гисторий» находила себе многочисленных читателей, и притом, как свидетельствуют надписи владельцев рукописных сборников её, в весьма разнообразной — не только дворянской, духовной, купеческой, но и мещанской и даже крестьянской — среде. Самое переписывание повестей не было чем-то механическим. Подобно фольклорным сказителям, любители «книжного почитания», грамотеи-переписчики зачастую не только переписывали ту или иную повесть, но и пересказывали её до известной степени своими словами, внося в неё подчас, в порядке своего рода сотворчества, большие или меньшие изменения. В результате и на произведения допетровской письменности налагались нередко новые краски — в языке, в бытовых подробностях, подсказанные новой исторической действительностью (такова, например, переработка повести о Бове в списке 1734 г.). Иногда это вышивание новых узоров по старой канве оказывалось столь значительным, что возникало словно бы совсем новое произведение, даже с другим заглавием. Яркий пример этого — появляющаяся в петровское время «История о французском сыне», представляющая собой несомненную переработку более ранней переводной повести о Василии Златовласом, королевиче чешской земли [1].

Ещё более резкий и интересный пример представляет в этом отношении повесть о необычайных приключениях отважного и «острого» разумом русского матроса — «Гистория о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии флоренской земли», являющаяся одной из наиболее замечательных, характерных и литературно значительных повестей петровского времени. Несмотря на несомненную частичную связь с западным образцом — уже упоминавшейся «Гисторией о гишпанском шляхтиче Долторне», повесть о Василии Кориотском в ряде существеннейших моментов является произведением совершенно оригинальным, органически вырастающим на почве новой петровской действительности.

Повесть о Василии Кориотском.

Живописно-пёстрое содержание «Гистории о российском матросе» причудливо сочетает в себе «старое» и «новое», обставляет заимствованную и очень мало правдоподобную авантюрно-любовную фабулу целым рядом весьма реальных подробностей тогдашней русской действительности. Основное сюжетное ядро повести о Василии Кориотском — уход сына из родительского дома и последующие его приключения — было хорошо знакомо русскому читателю, восходя к известной евангельской притче о блудном сыне.

Во второй половине XVII в., в период намечающегося перелома, начинающейся борьбы между старым укладом и новыми веяниями — борьбы, отдалённо предваряющей острые конфликты эпохи Петра, — сюжетная схема этой притчи приобретает у нас широкую литературную популярность. Сюжет притчи разрабатывается в ряде произведений: непосредственно в пьесе Симеона Полоцкого «Комедия притчи о блудном сыне» — произведении широко известном (в ряду очень немногих литературных памятников Московской Руси оно было даже напечатано); косвенно в повестях середины XVII в. — о Горе-злочастии и о Савве Грудцыне. Кое в чём старый сюжет приобретает здесь несколько новую окраску. Но в основном мораль притчи — апология родительского дома, старого, сложившегося патриархального уклада и признание пагубности попыток вырваться из него, стремлений к новым формам жизни — остаётся во всех этих произведениях неизменной. Наоборот, в повести о Василии Кориотском этот традиционный сюжет получает совсем иную разработку. Старый родительский дом скудеет. Отец Василия

[1] «История о французском сыне» опубликована *С. Елеонским* в «Чтениях Общества истории и древностей российских при Московском университете», № 3, 1915, стр. 13—39; книга имеется и в отдельном издании (М. 1915).

Кориотского впадает в крайнюю нищету. Сын стремится помочь родителям на новых, далеко не традиционных и целиком подсказанных новой петровской действительностью, путях. Этим и мотивируется уход Василия из дому. В повестях о Горе-злочастии и о Савве Грудцыне сыновья, оказавшись вне отчего крова, встречают в миру, подобно блудному сыну евангельской притчи, неизбывное горе, сладить с которым они не в силах. Единственным прибежищем оказывается бегство из мира: герои обеих повестей уходят в монастырь, становятся иноками. Российский матрос Василий Кориотский претерпевает в миру многие бедственные приключения: терпит кораблекрушение, попадает на остров к разбойникам, чуть не погибает от происков коварного флоренского адмирала. Однако он не только выходит с честью из всех этих злоключений, но и замечательно преуспевает в жизни, достигая высших степеней славы и могущества. Там торжествует традиционное церковное миросозерцание, здесь — миросозерцание светское, выдвигающее нового героя, добивающегося своих целей совсем новым, невозможным в старое время путём. Характерно и следующее: бедный и простой русский дворянин, обыкновенный российский матрос, попав на Запад, в Европу, не только не ударяет лицом в грязь, а, наоборот, всюду становится героем интернационального значения и размаха, везде выдвигается на самые первые места — делается братом цесаря и, наконец, даже королём флоренским. Национально-патриотическая экспансия петровского времени, стремление догнать, если не перегнать, Европу находит в этом фабульном ходе повести замечательное выражение. Самое превращение простого матроса в короля, при всей своей сказочности, не заключало в себе, вместе с тем, ничего слишком невероятного для людей петровской эпохи, бывших свидетелями того, как простые пирожники, юнги и царские денщики достигали высших государственных степеней (вспомним «полудержавного властелина» — Меншикова). Выбор в качестве главного героя повести матроса также является весьма примечательным. По словам Маркса, «превращение Московии в Россию явилось результатом её превращения из полуазиатской континентальной страны в главенствующую морскую державу на Балтийском море» («Тайная дипломатия»). Фигура талантливого и предприимчивого дворянина-матроса являлась до известной степени художественным символом эпохи. Существенно новым было и то основное качество, с помощью которого Василию удаётся совершить головокружительное восхождение по ступеням социально-общественной лестницы. В повести о Горе-злочастии попытки «молодца» зажить самостоятельной жизнью объясняются тем, что он был «мал и глуп, не в полном разуме и не совершен разумом», как настойчиво, не боясь тавтологий, твердит повесть. Разум же оказывается равносильным «учению родительскому» и поучениям «людей добрых», т. е. религиозно-патриархальной морали с её требованиями «покориться другу и недругу», «смирение ко всем иметь». В повести о Савве Грудцыне Савву почитают главным образом не за его личные качества, а за то, что он сын уважаемого отца. В повести о Василии Кориотском, наоборот, непрерывно подчёркивается значение ума, при чём не как проявления усвоенной патриархально-житейской мудрости, а как личного свойства, изощрённого просвещением, «наукой»: матросы высоко ценят Василия за усвоенные им специальные знания, необходимые в морском деле; разбойники выбирают его атаманом за его «острый ум»; наконец, цесарь сажает его с собой за стол за его «достойный разум». Поведение Василия также не имеет ничего общего с тем покорством и смирением, которые вменялись в обязанность «молодцу» старой русской повести. Василий оказывает уважение — «услужение» людям, стоящим выше его — «знатным персонам», «цесарю». Однако основным для него является дерзание, стремление к большему; его поведение всегда отличается сознанием внутреннего достоинства, которое он проявляет и в обращении с флоренским адмиралом, и в палатах у цесаря, и во дворце флоренского

короля. То высокое значение, которое придаётся в повести науке, делает её типичным произведением петровского времени. Вообще повесть в первой своей части вся насыщена самой жгучей современностью. В поисках счастья герой отправляется в новый центр русской жизни, новую столицу «Санкт-Петербурх», выбирает себе самую злободневную профессию — «записывается» в «морской флот», едет в науку за море, в Голландию и т. д.

На чрезвычайно видное место выдвигается в повести и любовная интрига. Любовная интрига имелась и в старых повестях — о Савве Грудцыне, в ещё большей мере в повести о Фроле Скобееве, которая вообще стоит на самой грани двух литературных эпох [1], однако там она играла вспомогательную, служебную роль. В повести о Савве Грудцыне любовная интрига является поводом для окончательного падения героя, предающегося в руки диавола. В повести о Фроле Скобееве герой с помощью хитро проведённой любовной интриги добивается богатства и благополучия, что и составляет основной мотив повести. В «Гистории о российском матросе Василии Кориотском и о прекрасной королевне Ираклии флоренской земли», как показывает уже самое название, любовная интрига приобретает центральное значение. Радикально меняется в повести и понимание любви. В повести о Савве Грудцыне любовь — чистая похоть, дьяволово наваждение — первопричина погибели героя. Для Фрола Скобеева любовь — также в её подчёркнуто чувственном аспекте — средство для достижения знатности и богатства. В повести о матросе Василии любовь — властное чувство, со страшной силой на всю жизнь захватывающее героя и героиню. В соответствии с этим любовь поднимается в повести на идеально-рыцарскую высоту, переживания влюблённых исполнены возвышенной галантности и чувствительности. Выраженное «западничество» автора повести, его тенденция заставить своего героя действовать на интернациональной арене, сделать из русского матроса европейского «кавалера» весьма характерна для новых веяний петровского времени. Однако в окружающей действительности автор ещё не находил соответствующего материала. Ничего не знал он и о реальной западноевропейской жизни; мало того, он даже не имел здесь элементарных географических и культурно-исторических сведений. Так, например, он считает, что Флоренция и столица цесаря являются приморскими городами, что во Флоренции исповедуется протестантство: заставляет венчаться Василия и Ираклию в лютеранской церкви — «кирке» и т. п. Неудивительно, что, начав повесть как вполне оригинальное произведение, автор довольно скоро почувствовал свою беспомощность: с момента избрания Василия разбойниками в атаманы, т. е. приблизительно со второй трети, повесть утрачивает свою самостоятельность, становится хотя и вольным, но весьма близким переложением указанной повести о гишпанском шляхтиче Долторне. Но и тут на описания чужеземной действительности автором в ряде случаев наносятся специфически русские черты. Соединение своего и чужого, оригинального и заимствованного производится с большой наивностью, безыскусственностью. В герое повести Василии традиционные черты старорусского «молодца» — любящий сын, верующий христианин, во всех трудных случаях жизни неуклонно прибегающий к молитве («нача горько плакати и рыдати, господа бога на помощь призывати») — характерно сочетаются с чертами нового человека, галантного и чувствительного «кавалера», что, правда, не мешает ему в ряде случаев проявлять самую беспощадную жестокость. Василий не только овладевает европейскими техническими навыками, но и вообще

[1] Повесть о Фроле Скобееве традиционно рассматривается в рамках древней литературы, однако и хронологически (написана она, видимо, в самом конце XVII в., возможно, даже в начале XVIII в.) и многими элементами содержания (торжество ловкого и смелого парвеню — мелкого дворянчика над знатным и родовитым боярином и т. п.) повесть скорее начинает собой круг литературы петровского времени.

является человеком по-европейски просвещённым, чуждым суеверий и предрассудков (например, делая вид, что заговаривает оружие разбойников, сам он нисколько не верит в это).

Ещё в большей степени смешение «старины» и «новизны» сказывается в языке повести, в котором церковно-славянские слова, формы и обороты соседят с многочисленными варваризмами — новыми словами и понятиями, заимствованными из иностранных языков и широко хлынувшими в русскую речь людей петровского времени: флот, маршировать, командированные матросы, термин, вексель, квартеры, пароль, ария, лакей, шпага, персона и т. п. При этом старые церковно-славянские формы и новое западноевропейское слово оказываются подчас не только в непосредственной близости, но и в прямом сочетании (например: «все вооружишася и сташа во фрунт»). Вместе с тем находим в повести несомненные следы традиций устного народного творчества. Следы эти сказываются и в языке («государь мой батюшка», «платок шелковой», «братцы молодцы», «тын», «стёжка» и т. п.), и в обрисовке личности «удалого молодца» — Василия, и в некоторых эпизодах (так, пребывание Василия на острове у чужеземных разбойников — сюжет, заимствованный из иностранного источника — полностью разработано в тонах и стилевой манере русского «разбойничьего» фольклора). В связи с этим находится и одна очень существенная черта повести — её относительный демократизм. Это не только сказывается в безусловном торжестве в повести личной заслуги над «породой», но и в социальной обрисовке героя. Василий, правда, дворянин, но из самых захудалых, да и говорится об этом только в начале повествования. На всём же остальном протяжении повести, равно как и в самом её заглавии, ударение ставится на том, что главное действующее лицо — простой русский матрос.

Можно думать, что именно эти черты обусловили весьма длительную популярность данной повести в очень широких читательских слоях. Сюжет повести крепко прививается на русской литературной почве: не только усваивается и разрабатывается в ряде последующих романов, но и получает в половине XVIII в. чисто народную обработку былинным складом: «Женитьба Пересмякина племянника». Мало того, он доживает почти вплоть до наших дней: повторяется в самом конце XIX в. в лубочной «Сказке о портупее-прапорщике» некоего И. Кассирова, изданной в Киеве в 1894 г.

Повесть об Александре.

В другой повести петровского времени «История об Александре, российском дворянине», дошедшей до нас в целых 12 списках XVIII в. и написанной на аналогичный сюжет (европейские приключения русского молодого человека, уехавшего из родительского дома в «чужие краи» за наукой), имеем более аристократического героя. Александр — сын знатного и богатого московского дворянина. Это обусловливает ряд жанровых и сюжетных особенностей повести, отражающей другой бытовой уклад, иные навыки и интересы её героев.

Александр тоже преуспевает в учении: от природы данный разум в нём так изострился, что «философии и протчих наук достигл». Однако занятиям науками он предпочитает развлечения: «склонность его была более в забавах, нежели во уединении быть». Когда Александр приходит в надлежащий возраст, он просит отца отпустить его в Европу для пополнения образования: «дабы видеть в европейских государствах славно процветающие в науках академии». Особенно характерна конечная мотивировка просьбы: «Знаю, государи, что горячность и отеческая любовь ваша к разлуке конечно советовать не будет, однакож покорнейше прошу: учините мя равна с подобными мне, ибо чрез удержание свое можете мне вечное поношение учинити, и како могу назватися и чем похвалюся — не токмо похвалитися, но и дворянином назватися не буду достоин; сотворите милость, не допустите до вечного позору» [1]. В этом знаке равенства между дворянином и европейски образованным человеком и ссылке на то, что только последний достоин называться дворянином, ярко отражена новая идеоло-

[1] Цитируется по списку, частично опубликованному Л. Н. Майковым в его «Очерках из истории русской литературы XVII и XVIII столетий». СПБ. 1889, стр. 199. Дальнейшие цитаты — по списку, опубликованному в сборнике В. В. Сиповского, по которому первая часть повести воспроизведена в хрестоматии Гуковского.

гия Петровской эпохи. Родители Александра вначале ведут себя, как патриархальные родители древней Руси: слёзно умоляют сына не покидать их. Но его настойчивость и выдвигаемые им аргументы превозмогают. Однако в устах самого Александра все эти аргументы — одна только чисто словесная дань времени. На самом деле Александра заботит не столько желание видеть «процветающие в науках академии», сколько поиски новых развлечений — стремление «красоту маловременной жизни света сего зрети». Соответственно этому и отправляется он не в деловую Голландию, как Василий, — а в центр европейской роскоши и наслаждений — Францию. Всё его пребывание за границей вообще сводится главным образом к цепи непрерывных любовных романов, и только однажды в результате уныния, в силу постигшей его любовной неудачи, вспоминает он о своих гражданских обязанностях: «Безумен есть аз! коликие дни препроводил в муке ради негодной любви женской! Ныне с чем возвращуся в дом отца моего? Не знав поля, не видав неприятеля, не слышав ружейного стуку, како прислужуся монарху моему?» Но эти самоупрёки тотчас и навсегда прекращаются, как только заведённая им любовная интрига принимает счастливый оборот.

Повесть об Александре распадается на две совершенно самостоятельные части, механически объединённые между собой почти одной только личностью героя. В первой рассказывается о романе в «граде Лилле» между Александром и «дочерью пастора» Элеонорой, закончившемся трагически — болезнью и смертью Элеоноры, приключившимися от «проклятого непостоянства кавалерского»: неустойчивый Александр изменил своей возлюбленной с соблазнившей его дочерью «генерала Дигитриха Гендил Пистолия», Гедвиг-Доротеей. Во второй части повествуется о новом увлечении Александра в Париже (куда он отправился после смерти Элеоноры) дочерью королевского гофмаршала Тиррой и о последовавших в связи с этим разнообразнейших его приключениях. Прибыв в Париж и познакомившись там с другим «российским дворянским сыном», Владимиром, времяпрепровождение которого за границей сводилось также к непрерывным любовным похождениям, Александр спешит осведомиться, нет ли здесь также девицы, которая была бы «умна и лепообразна» и «с которою можно было бы спознатца и с собою вести?» Владимир отвечает, что девица такая есть. Это — дочь королевского гофмаршала Тирра. Александр немедленно «распалился» к ней «сердечною любовью»; Тирра через некоторое время платит ему тем же, однако при этом заявляет: «Любезнейший Александр, чрез многое искание хотя ты мя к любви и склонил, однакож прошу извольте мне истинное своё желание объявить: ежели ты меня любити хощешь для одного лакомства, — в том вам запрещаю, извольте без труда отстать, а ежели венец девства моего будешь осторожно хранити и сестречески со мною жити, — дайте мне в том верную присягу!» Александр охотно соглашается, и влюблённые обмениваются «присяжными» письмами, написанными кровью. Однако вскоре некий «придворный кавалер именем Цыцылко» проследил их любовные свидания. Александр дерётся с ним на поединке, наносит ему две тяжкие раны и, спасаясь от преследований, вместе с Тиррой, переодевшейся воином (кстати, раньше сам Александр, являясь на свидание с Тиррой, облачался в «женской убор»), и с сопровождающим их Владимиром бежит из Парижа.

По дороге на них нападают разбойники. Все трое дерутся с разбойниками и обращают их в бегство. Но, увлёкшись преследованием, все они растеряли друг друга. Горько плача о потере Тирры, Александр встретился в лесу с мальтийским рыцарем Тигринором. Рыцари сперва бьются между собой, затем становятся назваными братьями и клянутся помогать друг другу «в такой силе, что ежели которой из их убиен от кого будет, то оставшей должен смерть брата своего тому убивцу отмстить». Затем оба отправляются на поиски Тирры. Во время этих поисков на них нападают двенадцать рыцарей, которым удаётся сбить ослабевшего Александра — «понеже от печали мало ядяше и от того зело бессилен» — с коня. Александр и Тигринор также теряют друг друга, при чём каждый из них убеждён, что другой убит нападавшими. Дальше следует длинная серия необычайных рыцарских подвигов Александра, который под именем сперва «кавалера гнева», затем «кавалера гнева и победы» гремит по всей Европе. Течение повести принимает крайне запутанный характер. Александр, Тирра и Тигринор во взаимных поисках мечутся по разным странам и даже материкам: Тирра едет в Испанию, Нидерланды; Александр — в Англию, на остров Мальту, в Египет. Во время этих блужданий все они попадают в самые драматические положения: Александр несколько раз бьётся с не узнающим его Тигринором, который, мстя, согласно данной им клятве за мнимую смерть своего названного брата, нападает на всех «кавалеров», встречающихся ему по пути; схватывается Тигринор и с Тиррой и чуть не убивает её; Тирра проезжает мимо спящего Александра, ничего не подозревая об этом, и т. д.

Наконец, Александр соединяется с Тиррой и садится с ней на корабль, чтобы ехать в Россию. Но по дороге они терпят кораблекрушение, нападение разбойников и снова оказываются разлучёнными: Тирру увозят в Китай, а Александр попадает не более не менее как в Америку — во Флориду, к «человекоядцам». Ему удаётся, однако, избежать верной смерти. Вместе с Тигринором он отправляется за Тиррой в Китай. Любовь к экзотике — изображению диковинных стран и народов — составляет одну из отличительных черт авантюрного романа XVII в. типа «Азиатской Банизы». Этим, видимо, объясняется экзотический колорит и данной повести. Разыскав Тирру в

Китае, Александр и Тигринор возвращаются с нею во Францию. Тем временем отыскивается и Владимир. Но злоключения героев на этом не кончаются. На пути в Россию вместе с Тиррой и Владимиром Александр, купаясь в море, тонет. Тирра, произнеся длинный элегический монолог в виршах, закалывается мечом. В довершение всего появляется одна из героинь первой части — Гедвиг-Доротея. Узнав, что Александр и Тирра погребены вместе, ревнивая Гедвиг-Доротея приходит в неописуемую ярость, извлекает труп Тирры из гроба, бросается с ним в пропасть и разбивается: «главу, руки и ноги переломала и в той злости жизнь свою окончала». Владимир с плачем и причитаниями хоронит всех и продолжает путь в Россию — поведать родителям Александра о судьбе их сына. Последние «по многим рыданиям и плача Владимира вместо Александра наследником учинили. И тако сия гистория скончася». «Гистория» о любовных похождениях Александра несколько раз перебивается своего рода вставными новеллами — рассказами Владимира о своих многочисленных «волокитствах», при чём, в противоположность возвышенно-рыцарским чувствованиям и переживаниям Александра, «волокитства» эти носят гораздо более натуралистически-примитивный, зачастую грубо-непристойный и вместе с тем трагикомический характер.

Как и в повести о Василии Кориотском, своё, оригинальное, связанное с традициями старой русской письменности, сочетается здесь с многочисленными заимствованиями из иностранных литератур. Прямых источников этих заимствований для данной повести, в отличие от повести о Василии Кориотском, не установлено. Но заимствованный характер целого ряда её эпизодов не вызывает сомнений. Например, вся история скитаний Александра в поисках его последней возлюбленной Тирры и многочисленных подвигов, совершаемых им в качестве «кавалера гнева и победы», явно представляет собой ряд общих мест, перенесённых сюда из романов о странствующих рыцарях. Непристойные повестушки Владимира равным образом прямо восходят к популярным сборникам фацеций.

Автор и данной повести сшивает своё и чужое белыми нитками, не очень заботясь о том, чтобы сообщить компилируемому им и подчас весьма разнохарактерному материалу необходимое не только стилевое, но иногда даже хронологическое единство. Начало повести — рассказ о «добронравном» отце Александра, о горе родителей, вынужденных расстаться с сыном, и т. п. написан в манере старых русских повестей, хотя и осложнён целым рядом реальных подробностей, связывающих его с петровской современностью. Начало это резко разнится и по содержанию, и в стилевом отношении от непристойных повестушек Владимира. В свою очередь, от этих повестушек резко отличается не только описание рыцарских подвигов Александра и Тигринора, но и галантный рассказ о любви Александра и Элеоноры, рисующий — пусть ещё весьма безыскусственно — психологию зарождения и развития любовного чувства, перебивающийся многочисленными вставными письмами влюблённых друг к другу, чувствительными любовными ариями в стихах, страстными монологами и диалогами то в стихах, то в прозе и т. п. Мало того, если в первой части повести мы имеем ряд точных указаний и примет, связывающих её с началом XVIII в., то описание тех же рыцарских подвигов Александра отбрасывает нас по меньшей мере на два века назад — в эпоху странствующего рыцарства. В первой части упоминается об огнестрельном оружии — «ружейном стуке», боевые же схватки Александра с Тигринором происходят явно до изобретения пороха: «кавалеры» в шлемах с опущенным забралом (чем и объясняется многократное неузнавание ими друг друга) и в латах дерутся копьями, мечами и т. п. Равным образом любовь между героем и героиней в этой второй части повести поднята на идеальную рыцарскую высоту, не имеющую ничего общего с теми весьма вольными нравами, которые живописуются в повестушках Владимира, и в особенности с грубо-натуралистическим тоном последних. В рамках одной повести чисто механически сочетаются оба излюбленных читателем того времени литературных жанра: рыцарского романа и «смехотворной» бытовой новеллы. Самое это сочетание объясняется, однако, не только литературной неискушённостью автора, но и неустойчивостью его миросозерцания, в частности отношения к женщине, в котором обнаруживается всё то же, постоянно встречающее нас в это время, сочетание «старины» с «но-

визной». Наряду с рассказами Владимира о своих «волокитствах» в повесть вставлен обширный разговор трёх иностранных дворян на тему о женщинах. Разговор этот весьма примечателен и характерен, представляя собой своего рода попытку постановки и двоякого разрешения «женского вопроса» — по старинке и в духе идей нового петровского времени. Двое из собеседников в полном соответствии с допетровскими представлениями о «злых жёнах» считают, что все женщины распутны; третий горячо оспаривает это мнение. Сам автор не становится ни на чью сторону, спор так и остаётся неразрешённым.

Но и в чисто литературном отношении данная повесть также ещё весьма бесхитростна и неумела. Она очень пространна по объёму, насыщена самыми разнообразными эпизодами, почти приближаясь к авантюрному роману; местами крайне запутана по изложению, распадается на ряд очень примитивно пригнанных друг к другу, но по существу совершенно самостоятельных кусков, что придаёт ей характер довольно грубо слаженной, аляповатой мозаики. Однако в то же время автор данной повести стремится охватить весь этот материал видимостью фабульного единства; в повести сведены начало с концом: злая разлучница Гедвиг-Доротея, действующая в первой части и совершенно забытая читателем, неожиданно (правда, в результате весьма примитивного приёма — чистой случайности), снова появляется в развязке повести. Заканчивается повесть тем же, чем началась, — возвращением изложения к родителям Александра и описанием их горя. В отношении языка повесть об Александре представляет собой ещё более пёструю смесь церковно-славянских слов с варваризмами петровской эпохи: мадел (т. е. модель), момент, ретироваться, диспорат (обморок), «приятно пастурь имела», оперийские действа, компания, персона, секретарь, «приятные мины», «иметь амур», натура, политика, тюльпан и т. п.

Повесть о купце Иоанне.

Третья повесть петровского времени — «История о российском купце Иоанне и о прекрасной девице Елеоноре», снова на тот же сюжет, — примечательна тем, что героем её является не дворянин, а купец. По содержанию повесть совпадает с повестью о дворянине Александре, рассказывая о любовных похождениях в Париже российского молодого человека петровской эпохи. Больше того, она прямо повторяет фабульную схему первой части повести об Александре: там роман Александра с Элеонорой и злая разлучница, ставшая между ними, Гедвиг-Доротея, здесь — роман Иоанна тоже с Элеонорой и злая разлучница Анна-Мария. В то же время разрешается повесть в плане незадачливых финалов, постигающих любовные «волокитства» Владимира. Это делает правдоподобным предположение, что источником повести об Иоанне послужила в значительной степени именно повесть о дворянине Александре. Петровское государство складывалось как империя помещиков и купцов. Естественно появление и в художественной литературе представителей обоих этих сословий.

Взяв готовую фабулу, автор повести об Иоанне разработал её в плане отражения не дворянского, а купеческого быта. Это придаёт данной повести своеобразный колорит. Изображён в ней купеческий быт тоже нового петровского времени. Иоанн Евдокимов, отец героя повести, Иоанна, — купец, но не традиционный торговый «гость» повести о Савве Грудцыне, отправляющий на стругах товары «в шахову державу» через «море Хвалынское», а коммерсант новой петровской складки. Из провинциального города Старая Русса он переезжает в новую столицу Санкт-Петербург и заводит там обширную заграничную торговлю («нача торговати кораблями во всех приморских городах»). Своему сыну Иоанну он стремится дать наилучшее образование: после того как тот «грамоте читать и писать обучился и часть математических наук изучил», отец сам — весьма характерный штришок, не повторяющийся в других повестях, — отправляет его во «французской город Париж для обучения иностранных наук». В Париже Иоанн занимается делом, становится главным доверенным приказчиком «знатного» парижского купца Аниса Мальтика. Кроме двух дочерей, у этого купца живёт «одна препорученная ему гишпанского купца дочь, девица, именем Элеонора, весьма добproducer" и красна лицем». Увидев её, Иоанн влюбляется в неё. Роман его в общем протекает в том же роде, как и аналогичный роман с Элеонорой Але-

ксандра: любовные записки, передаваемые с помощью слуг, болезнь, приключающаяся от любовного недуга, стихотворные арии «на миновет» и т. п. Однако флирт Иоанна и его милой значительно проще и грубоватее: Элеонора, заигрывая с влюблённым в неё кавалером, приказывает своему камердинеру Селибраху украдкой пустить «на галстук» Иоанна «большую букашку», а затем сказать: «Ах! господин Иоанн, сколь хорошо ты убрался, только вши с галстука снять не догадался!» Когда, проделав всё это, Селибрах снимает в присутствии Элеоноры с галстука Иоанна «букашку», последний приходит «от того в великой газард»: «едва от стыда на ногах устоял». «Елеонора же в то время, закрыв лице свое платком, сильно смеялась и тихо говорила: «Или сей Селибрах имеет великую смелость в поступках своих, что он так вас обижает! Я мню, что конечно чрез сие вам он вести объявляет!», а по окончании сих слов, усмехнувшись, пошла в свою камору».

Побеждённая, наконец, одной из иоанновых арий «на миновет», Элеонора берёт в правую руку серебряный поднос и две «чистого серебра» чашки, в которые наливает сладкой водки, а в левую — серебряную стопу, «налив в ней старенбургского богатого пива», отправляется со всем этим в комнату к Иоанну, садится к нему на кровать и произносит «следующие речи»: «Любезнейший Иоанн! покорно прошу вас сделать мне одолжение — изволь выпить сию чашу водки без задержания, а я другую выпью— еще ж и сию стопу обще выпьем пиво и не будем боятца никакого дива». О незаконной любви Иоанна и Элеоноры узнаёт одна из дочерей парижского купца Мальтика, которая, в свою очередь, имела виды на Иоанна; когда последний отвергает её домогательства, она выдаёт их тайну отцу, который, основательно избив Иоанна «езжалою толстою плетью», прогоняет его из дому. Влюблённые разлучены навсегда, но исход повести в общем не заключает в себе ничего особенно трагического: Элеонору выдают, хотя и «не по ее желанию», замуж за «лейб-гвардии ундер офицеоа»; узнавший же об этом Иоанн «того ж часа шел на морскую пристань и, наняв себе корабль, поехал во отечество свое.

Вернувшись в Россию к отцу, он начинает жить «во благополучии», хотя, — добавляет автор, — не забывает «возлюбленную свою Элеонору, которая никогда из мысли его не выходила». Вообще по сравнению с повестью об Александре повесть о купеческом сыне Иоанне ведётся в менее условно-книжном стиле, насыщена конкретными бытовыми подробностями, — словом, ближе к реальной действительности.

Автор остаётся верен изображаемому им быту; едва ли не этим объясняется, что и заканчивается повесть на том, что в повести об Александре составляет только первый повествовательный эпизод: купеческому сыну, конечно, ни в какой мере не пристали бы те подвиги, которые совершает «рыцарь гнева и победы». К своему литературному источнику — повести об Александре автор данной повести словно бы проявляет подчас прямо ироническое отношение: там, например, письмо влюблённого Александра пишется кровью, здесь — красными чернилами. Повесть демократичнее и по стилю. Если на повести об Александре сказывается широкое воздействие галантно-рыцарских романов, в рифмованных репликах Иоанна и его возлюбленной Элеоноры (вроде вышеприведённого обращения Элеоноры к Иоанну) явно ощущается влияние скоморошьих присказок, народного раёшника.

Перед нами прошли три типичных образца повести петровского времени.

Все они написаны на одинаковый сюжет, но, связывая его с различной социальной обстановкой, существенно разнятся в его разработке. В повести о российском матросе Василии Кориотском, при всей замечательной новизне её содержания и тона, встречаем ряд черт, сближающих её с народной сказкой об удачливом «добром молодце»; в повести о российском дворянине Александре, в особенности во второй её части, аналогичный сюжет разрабатывается в форме любовно-авантюрного рыцарского романа; в повести о купце Иоанне — в форме, приближающейся к бытовому рассказу, — фабльо.

Повести петровского времени — одна из глав, и не первая, в истории развития русской повести вообще. Однако от повестей XVII в., с которыми они связаны преемственностью жанра, повести петровского времени отличаются так же, как само это время отличается от действительности Московской Руси XVII в.

Стихотворные повести. Наряду с прозаическими повестями, в которые, как мы видели, иногда включаются довольно обильные стихотворные куски, в повествовательной литературе петровского времени встречаются и сплошь стихотворные повести. Такова весьма обширная переводная повесть в стихах (8 частей, 3 669 стихов) «История о Париже и Вене», восходящая к рыцарской итальянской поэме-роману Альбани. Дошли до нас и оригинальные бытовые повести в стихах. Один из новейших исследователей склонен относить к петровскому времени любопытную стихотворную повесть — автобиографию подьячего Семёна Петровича Ле-

вицкого, герой которой, однако, сродни не столько Василию Кориотскому, сколько плуту Фролу Скобееву [1]. Но особенный интерес представляет другая стихотворная повесть, облечённая также в автобиографическую форму рассказа-исповеди от лица женщины и условно названная исследователями «Романом в стихах» [2]. До нас дошёл только конец повести (видимо, меньше трети её полного объёма) в очень неисправном списке с рядом пропусков и искажений.

И повесть о подьячем, и «роман в стихах» относятся к особому и достаточно архаическому жанру «азбуковника» (восходит к «толковой азбуке», возникшей ещё в XII в.): оба произведения разбиты на неравные куски, главки, каждая из которых носит название очередной по порядку буквы алфавита и именно с этой буквы и начинается. Но, судя по содержанию и общему тону, «роман в стихах» появился скорее всего в петровское время.

Героиня повести, повидимому, купеческая дочь, полюбила «любезного» ей человека, но вынуждена по требованию проведавшего об этом отца выйти замуж за другого — «богатого, да ненравного». Отец рисуется в повести жестоким самодуром, тиранящим и жену и дочь. Открыто пойти против его воли героиня не решается и выбирает более лёгкий путь: скрыв от мужа, что она не девушка, тайком продолжает после свадьбы прежние отношения с «любезным». Кончается всё тем, что «псовка-соседка», которую молодые люди посвятили в свою тайну, выдаёт их, и героиня навсегда разлучается с любимым. Последние две главки повести («фита» и «ижица») содержат моральные сентенции, окрашенные в традиционно-религиозные тона: признание, что разлука с «любезным» — наказание за грехи и предостережение другим не поступать так, как поступила рассказчица.

Но эта благочестивая концовка в духе допетровской старины, хотя психологически и объяснимая, находится в явном несоответствии со всем предшествующим. В самой повести, наоборот, отчётливо проступают новые свободные взгляды на отношения полов: защита права на личный сердечный выбор, требование, чтобы брак заключался по взаимной склонности жениха и невесты, а не по произволу родителей. Замечателен и образ героини. Это — активная и страстная натура, задыхающаяся в рамках домостроевского уклада, который не только давит на неё извне, но и морально извратил, исказил её облик; это — сильный женский характер, умеющий нежно любить и яростно ненавидеть. Повесть грубо-натуралистична по тону, очень неискусна и беспомощна, даже для того времени, в отношении стиха. Но изображённый в ней женский образ гораздо в большей степени, чем героини других рассмотренных нами повестей, отличается жизненностью, верностью реальной русской действительности. Это обеспечивает данной повести своё заметное место в повествовательной литературе эпохи.



ЛИРИКА ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ.

Книжное стихотворство. К концу XVII и в особенности к началу XVIII в. у нас чрезвычайно распространилось книжное виршевое стихотворство. В основе виршевого стиха лежит рифма (нередко вместе рифмы употреблялись и приблизительные созвучия — ассонансы и даже консонансы), обычно смежная, разбивающая стих на пары рифмующихся строк. Симеон Полоцкий и его ученики и последователи — Сильвестр Медведев, Карион Истомин и др. — внесли в виршевой стих, исходя из системы польского стихосложения, принцип силлабизма, — равносложности: рифмующиеся строки должны заключать в себе одинаковое число слогов, обычно одно и то же на протяжении всего данного произведения. Они же, опять-таки по образцу польского стиха, ограничили рифмовку обязательным употреблением только женской рифмы. Однако наряду с пущенным ими в широкий литературный оборот более правильным, урегулированным — силлабическим — виршевым стихом продолжал существовать также и неравносложный виршевой стих.

В состав преподавания духовных академий — Киевской и Московской — входила

---

[1] См. об этой повести в статье И. Н. Розанова «Стихотворство петровского времени» в «Истории русской литературы» Академии наук СССР, т. III, стр. 147—148; текст её — в «Трудах отдела древнерусской литературы», т. II, стр. 283—300.

[2] В. В. Сиповский считает, что рассказчица является и автором повести. П. Н. Сакулин («Русская литература», ч. 2, М. 1929, стр. 48—49) возражает против этого и, видимо, более прав.

непременной частью и пиитика. На уроках пиитики ученики не только проходили теорию поэзии, но сами учились под руководством учителя слагать вирши. Этим объясняется крайнее распространение виршеписания прежде всего именно среди учёного духовенства. Вирши слагали и пастыри церкви — Димитрий Ростовский, Стефан Яворский и др.,—и рядовые её представители. Один из крупнейших наших поэтов-силлабиков, Феофан Прокопович, приехав в 1716 г. из Киева в Петербург, прямо жаловался на распространившуюся здесь всеобщую страсть к виршеписанию: «Все начали стихотворствовать до тошноты», — иронически сообщал он в письме близкому человеку. Благодаря относительной несложности искусства низать рифмованные строчки (в особенности при принятом широком использовании глагольных рифм), для многих виршевой стих сделался как бы обычной формой их книжной речи.

В 1707 г. была, например, опубликована в Чернигове книга одного из бывших питомцев Киевской академии, архиепископа Иоанна Максимовича, под названием «Богородице дево». Книга эта примечательна тем, что всё в ней — заглавие, предисловие, посвящение, текст, послесловие — написано виршами; всего в книге 24 000 стихов, т. е. приблизительно в шесть раз больше, чем в «Евгении Онегине». В том же роде Максимовичем была написана и другая книга — алфавит святых, заключающий в себе около десяти с половиной тысяч вирш. Даже списки опечаток в некоторых книгах составлялись в виршах. Охотно использовался виршевой стих, как способствующий лёгкости запоминания, и во всякого рода учебной литературе. Некоторые учебники были написаны сплошь виршами (таков, например, стихотворный «Букварь» Кариона Истомина, составленный в конце XVII в.); в других, как в уже известной нам арифметике Магницкого, виршевой стих находил широкое применение. Помимо подобного — узко прикладного, учебно-дидактического — стихотворства, помимо многочисленных виршей духовного содержания вроде упомянутых книг Максимовича, культивировалось и стихотворство торжественно-панегирическое, явившееся до известной степени русским предком нашей позднейшей оды XVIII в.: стихи на гербы знатных лиц, стихотворные «приветства» царственным особам, канты, т. е. стихи, предназначавшиеся для пения, на победу и т. п. Слагались эти стихи по большей части учёными монахами в стиле, столь распространённом в виршевой поэзии южной и юго-западной Руси второй половины XVII в. Отличительными чертами этого стиля были напыщенная риторичность, отягощённость всякого рода словесными украшениями, избыточный аллегоризм — нанизыванье огромного количества, зачастую весьма натянутых и искусственных, сравнений, сопоставлений и т. п. В большом ходу среди наших виршеписцев конца XVII — начала XVIII в. были всякого рода «стиховные штуки» — чисто формалистические ухищрения. Усиленно писались акростихи, мизостихи (стихи, в которых буквы, складывающие нужные слова, находились не в начале строк, как в акростихе, а в середине), так называемые грифические стихи, стихи пифагорические, т. е. расположенные в форме пифагоровой теоремы, и т. п. Придумывались «рачьи» стихи, которые давали одно и то же чтение и слева направо, и в обратном порядке, т. е. справа налево. Например: «Аки лот и та мати толика. || Аки лев и та мати велика». Максимович написал хвалебные вирши царевичу Алексею, которые можно было читать по всем направлениям: спереди назад, сзади наперёд, снизу вверх, сверху вниз. Писались стихи-отголоски, или эхо, построенные так, что каждая нечётная их строка представляла собой тот или иной вопрос, а следующая за ней, сильно укороченная, чётная, давала на него ответ, образуемый более или менее точным повторением конечных слов предыдущей строки. Упражнялись в составлении всякого рода фигурных стихов, специально предназначенных для восприятия больше всего глазом (стихи в форме орла, звезды, чаши, креста, сердца и т. д.).

Все только что указанные виды стихотворства носили почти исключительно головной, рассудочный характер. Но в петровское время мы присутствуем и при первом зарождении поэзии сердца, интимной любовной лирики (разумеем книжную поэзию, — в устном народном творчестве любовная лирика существовала уже издавна).

Любовная лирика. Любовные песни и арии, многочисленные образцы которых мы встречаем в рассмотренных нами повестях петровского времени, были не только одним из стилистических элементов, обусловленных общим любовно-галантным содержанием повестей, но, подобно варваризмам в языке последних, являлись реально-бытовой чертой петровского времени [1].

«Страсть любовная, — рассказывал об этом времени по горячим следам кн. М. Щербатов, — до того почти в грубых нравах незнаемая, начала чувствительными сердцами овладевать...»

---

[1] Можно полагать даже, что многие из этих арий не придумывались авторами повестей, а попросту заимствовались ими из литературно-бытового обихода. Так, в «Истории о купце Иоанне» ряд арий даже не выписывается полностью: приводится только первая строка, сопровождаемая словами «и прочая». Это свидетельствует о весьма широкой популярности этих арий, которые автор (или переписчик), очевидно, имел все основания предполагать известными читателям.

Новый строй общественных отношений порождал новые чувства и переживания, в свою очередь вызывавшие к жизни новые литературные жанры. Вместе с новым семейным бытом, раскрепощением женщины, новыми формами общежития (ассамблеями и т. п.) петровское время принесло с собой и порождённую всем этим новую поэзию.

Стремясь создать новый быт, превратить бородатое и долгополое московское боярство в «новоманирное шляхетство», Пётр, естественно, ориентировался на Запад. Второй книгой, напечатанной по приказу Петра новым гражданским шрифтом (после учебника геометрии), был переводный письмовник «Приклады, како пишутся комплименты разные». В «Прикладах» давались примеры писем: предлагались готовые, детально разработанные европейские формы и образцы для письменных сношений друг с другом. Десять лет спустя, в 1717 г., в аналогичных целях был напечатан, также переводный, своего рода учебник хороших манер: «Юности честное зерцало или показание к житейскому обхождению». Из многочисленнейших наставлений «Юности честного зерцала» особенно большую роль сыграло в дальнейшем требование к «малым отрокам» разговаривать между собой всегда на иностранном языке, дабы, во-первых, быть непонятными слугам («чтобы слуги и служанки дознаться не могли») и, во-вторых, «чтоб можно их от других незнающих болванов распознать».

На Западе в XVII и XVIII вв. получила чрезвычайное развитие любовно-галантная поэзия. Центром её была Франция. Отсюда любовно-галантные поэтические жанры распространились по всей Европе. Наоборот, в письменности допетровской Руси любовная лирика почти совершенно отсутствовала. Да и как ей было развиться, когда всякое, хотя бы и самое невинное, сближение между собой представителей различных полов почиталось делом сугубо греховным. Симеон Полоцкий в стихотворении, озаглавленном «Жен близость», решительно предостерегал от тех роковых последствий, к которым приводит близкое общение мужчины с «противным» (т. е. противоположным) полом. А когда однажды в 1698 г., т. е. уже при Петре, в руки чиновников Разрядного приказа случайно попало некое любовное послание в стихах, — это показалось всем столь подозрительной новинкой, что для выяснения его автора было наряжено целое специальное следствие.

До нас дошли любовные стихи, написанные некоторыми иностранцами, осевшими в России (магистром Паусом, Виллимом Монсом). Но написаны они на ломаном русском языке, с многочисленными и смешными ошибками в произношении и ударениях и потому имеют характер скорее литературного курьёза.

Вскоре появляются у нас собственные поэты и даже поэтессы — слагатели любовных стихов. Имена многих из них остаются нам неизвестными, хотя, видимо, это были, в противоположность учёным монахам-виршеписцам, люди чаще всего светские, близкие ко двору (в частности любовные стихи писала и дочь Петра, будущая императрица Елизавета). Именно с этого времени любовная лирика становится одной из весьма популярных у нас областей поэзии. Писанием любовных стихов, как дальше увидим, обычно будут начинать свой творческий путь и все крупнейшие наши поэты XVIII в.

Многочисленные образцы любовных стихов петровского времени, встречающиеся в рукописных сборниках XVIII в., позволяют составить достаточно отчётливое представление об их характере. В них воспевается любовь, которая «родит в сердце искры», зажигает «огонь». Поэт «почитает» свою возлюбленную «будто богиню», «звезду» («Звезда, ей же я молюся, ей же жертву принесу»); поёт о притягательной силе её глаз («твой глаз магнит в себе имеет»); сравнивает её с цветами, с драгоценными каменьями («цвет благоуханнейший, сапфир дорогой, прекраснейший», «неоцененная краля, бралиант, дорогая»); сетует на «злую фортуну», разлучающую его с милой; оплакивает своё сердце, простреленное «острою стрелою Купиды»: «Ох, рана смертная в серцы застрелила, злая Купида насквозь мя пробила». С жалостными мольбами обращается он к самой любви, которая одновременно «сладость и отрава»; признаётся в странных противочувствиях, которыми любовь наполняет его сердце: «ныне боюсь смерт и смерт желаю».

На европейской литературной почве все эти метафоры, образы, символы, эмоции давно стали общими местами, большей своей частью восходя ещё к эпохе Возрождения, к поэтике петраркизма; но для русского читателя петровского времени они представлялись неслыханно новыми, были исполнены первозданной свежести, несомненного и немалого эстетического обаяния.

Многие из них именно с этого времени прочно вошли в русское литературно-поэтическое сознание, неожиданно, — хотя, конечно, через ряд промежуточных звеньев, — возникая в творчестве поэтов, и хронологически, и по своему качеству на много удалённых от примитивной поры первых зачатков нашей искусственной лирики.

Пестрят любовные стихи петровского времени — также след их несомненной связи с эпохой европейского Возрождения — именами античных богов и богинь. Помимо Фортуны, чаще других упоминается «злая Купида» (божок любви Купидон). При этом языческая древность зачастую весьма наивно соседит в них с привычным ортодоксально-церковным мышлением. Так, в одном из стихотворений поэт обращается к православному богу Московской Руси с мольбой избавить его от «Купиды»: «Ах, боже, дай милости, || узри мя в жалости, || убий злую Купиду || за мою обиду».

А в песне, начинающейся библейской реминисценцией, «Кто мне даст слезы, яко же Рахили», в дальнейшем собран чуть ли не весь грекоримский пантеон: тут упоминается и «Волкан», и «Перзефона», и Марс, и «Билиона» (богиня войны Беллона), и Венера, и неизбежный «Купида».

Но и помимо этого ренессансное содержание доходило до нас не непосредственно, а преломлённым сквозь формы условной чувствительности и жеманства, свойственные западноевропейской любовно-галантной литературе XVII в. Именно этим объясняется то, что мы не найдём в стихах петровского времени подлинной страстности, здоровой чувственности, мощной силы громко заговорившей освобождённой плоти. Наоборот, как правильно подчеркнул Александр Николаевич Веселовский, нашу лирику петровского времени, как и одновременные образцы повести, «отличает» своеобразный «психический шарж: чувствительность». Подавляющее большинство любовных стихов этой поры окрашено в резко выраженные жалостно-чувствительные, сентиментальные тона. Их постоянные мотивы — жалобы на неблагоприятную судьбу — «злую фортуну», разлучающую влюблённых. «Печаль», «тоска», «туга», «скорбь», «жалость презельна и пребезмерна» — обычные слова их словаря. Несчастные влюблённые проливают в них «реки слез», «слезный дождь». «Видишь ли, любимая, || как скорбит душа моя?» — вопрошает поэт, обращаясь к своей возлюбленной. Лучше смерть, чем жизнь без любимого или без любимой: «Умру и лучше умирати, || Нежь без Доринде долго жить», — восклицает влюблённый. «Пробью на мечи свои бедны перси», — вторит влюблённая. В такие же сентиментальные тона окрашены и дошедшие до нас любовно-галантные записочки Монса. Однако отнюдь не следует думать, что всё это отражало действительный характер сердечных отношений того времени. Тот же Монс, который так тоскует и печалится в своих стихах, воспевая в них «верное сердце» и «неизреченную радость» вечной любви (любви «повек»), на самом деле, как это видно из его дневника, являлся достаточно беспардонным волокитой, который вёл интриги с несколькими женщинами сразу. Сентиментальная же окраска и воспевание любовной верности было всего лишь литературной условностью.

Встречаем в любовных стихах петровского времени и мотивы радостей любви, торжества обладания, но они звучат гораздо реже. Проникают в поэзию петровского времени и новые горацианско-эпикурейские темы и мотивы, которые займут столь видное место в нашей поэзии конца XVIII — начала XIX в. Такова «Застольная песня» — первый образец столь популярной у нас впоследствии эпикурейско-анакреонтической лирики, так называемой «лёгкой поэзии» («poésie fugitive»). Поначалу эта песня представляет собой полуперевод-полупеределку студенческой песни «Gaudeamus igitur»:

Для чего не веселиться?
Бог весть, где нам завтра быть!
Время скоро изнурится,
Яко река, пробежить:
И еще себя не знаем,
Когда к гробу прибегаем...

Под конец же в ней содержится ряд конкретных подробностей пира эпикурейски настроенных вельмож петровского времени, имена которых тут же называются.

Западноевропейские образцы были, однако, отнюдь не единственным источником любовной лирики петровского времени. Попадая на русскую почву, чужое ассимилировалось со своим. Дворянская молодёжь — читатели «Прикладов, како пишутся комплементы» и «Юности честного зерцала» — росла и воспитывалась в окружении крепостного быта, в атмосфере фольклора: народных песен, сказок, пословиц. Как увидим дальше, вопреки тому, что в поэтике классицизма народное было равнозначно «низкому», «подлому», элементы фольклора непрерывно просачивались и в нашу литературу. С несомненным воздействием фольклора сталкиваемся мы и в первых опытах петровской лирики. Так, в конце XVII в. стольник царицы Прасковьи Фёдоровны Пётр Квашнин писал превосходные в своём роде любовные стихи, почти полностью воспроизводившие поэтику, язык и приёмы народной песни:

Кабы знала, кабы ведала
Нелюбовь друга милова,
Неприятство друга сердечнова,
Ой, не обыкла бы, не тужила бы,
По милом друге не плакала,
Не надрывала б своего ретива сердца.

Позже, в 1722 г., дед будущего поэта, друга Державина, Н. А. Львова, возвращаясь из персидского похода, составляет на фольклорных мотивах замечательную песню «То не пал туман на сине море», которая позднее стала популярной народной песнью. Квашнин и дед Львова традиции в то время не создали. Наоборот, в известном нам любовном послании 1698 г., так всполошившем приказных, народное уже сочетается с книжной стихией, со славянизмами, с рифмой. Но известный отпечаток и на книжную лирику петровского времени русская народная поэзия несомненно накладывала. Недаром в бумагах секретаря Монса, Егора Столегова, который усиленно собирал и списывал любовные стихи современников, а возможно, писал их и сам, наряду с записями стихотворений его патрона встречаем записи и нескольких любовных народных песен. В других песнях, им сочинённых или записанных, в их словаре, образности, эпитетах находим довольно многочисленные следы украинских народных песен и возникших отчасти на их основе украинских любовных вирш, влияние которых на любовную лирику петровского времени также отмечается исследователями. Правда, отдельные народные выражения («матушка», «светик мой» и т. п.) обычно тонут в преобладающей книжноречевой стихии. Но иногда элементы даже явно иноземные руссифицируются, приобретают характерную народно-русскую окраску. Так, в одном из любовных стихотворений слово «фортуна» (античная Фортуна вообще на русской почве ассоциируется с традиционной судьбой-долей устной народной поэзии) употребляется в такой характерно фольклорной форме, как «фортунища злая» (ср. «идолище поганое»).

Выше мы привели пример непосредственного соседства в одном из стихотворений православного бога и Купиды. Подобно этому образы и стиль западноевропейской любовной лирики облекаются на русской почве в столь мало подходящие для них тяжеловесные формы церковно-славянской речи. Получаются строки вроде: «О коль велию радость аз есмь обретох: || Купида Венерину милость принесох». Данный пример наглядно показывает, как мало пригоден был для любовной лирики и наш виршевой стих. Западноевропейские любовные стихи, главная прелесть которых заключалась в замечательном изяществе формы, в живости ритма, в грациозной изысканности выражения, будучи переложены в длиннотные, скованные однообразной смежной рифмовкой, лишённые внутренней ритмической организации виршевые строки, разом теряли все эти свои

качества. Видимо, чувствовали это и авторы нашей любовной лирики, нередко пытаясь внести некоторую лёгкость и разнообразие в монотонно-тяжеловесный строй виршевого стиха.

Взамен традиционного длинного стиха употреблялись более короткие строки; помимо смежной рифмовки подчас давалась перекрёстная; вводились внутренние рифмы. Последнее вносило в стих некоторую ритмическую упорядоченность (более правильное чередование ударных слогов), непроизвольно приближая его к тоническому. Ритмизации стиха способствовало и то, что в ряде случаев любовные стихи предназначались для пения, т. е. составлялись на определённую музыкальную мелодию (вспомним любовные арии на мотив менуэта). Подчас авторы любовных стихов прибегали к довольно изысканному строфическому построению своих песенок, заканчивая каждую из строф стихом, которым она начиналась. Иногда всё стихотворение получало такую же кольцевую композицию, заканчивалось теми же стихами, которыми начиналось; употреблялись античные строфы.

Но всё это были полумеры. Ни в одном из видов нашей художественной литературы петровского времени не ощущалось, пожалуй, так резко несоответствие между формой и содержанием, как именно в любовной лирике.



ДРАМАТУРГИЯ ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ.

Создание публичного театра.

Познакомившись во время своего заграничного путешествия с театральными зрелищами на Западе, Пётр решил завести театр и в России. В 1702 г. по поручению царя был заключён договор с руководителем одной из странствующих иностранных трупп, Кунстом. Тотчас же было приказано на одном из самых «знатных мест» столицы — на Красной площади, в непосредственной близости с Кремлём и собором Василия Блаженного — приступить к постройке специального здания для театра — «комедиального анбара» или «комедиальной храмины». До конца работ начались представления в наскоро приспособленном под «театрум» зале дворца Лефорта. Ещё несколько ранее, в ноябре 1701 г., начались школьные театральные представления «в новосияющих славяно-латинских Афинах», т. е. в только что преобразованной по указу Петра духовной славяно-греко-латинской академии.

Как известно, попытка завести театр на западноевропейский манер была сделана ещё царём Алексеем Михайловичем. Однако театр Алексея Михайловича носил замкнутый, дворцовый характер. Пётр не только возобновил инициативу отца, но и придал снова организованному им театру совсем другой размах и характер. Из дворца Пётр вывел театр на площадь: сделал театральные представления доступными за относительно небольшую плату всем «охотным смотрельщикам», т. е. всем желающим.

Как и большинство нововведений Петра, сооружение театра наткнулось на глухую оппозицию старомосковских людей. Театр был передан в ведение Посольского приказа. Дьяки приказа, которым была поручена постройка театрального помещения, отговаривались недосугом, указывали, что под театр выбрано неподходящее место. «Нам такие дела незаобычны, и волочиться ей, государь, не можем», — писали они одному из ближайших пособников Петра, стоявшему во главе Посольского приказа боярину Головину, который находился в это время вместе с Петром в военном походе (шла война со шведами). «О комедии, что делать велено, вельми скучаете, — иронически отозвался Головин. — Гораздо вы утеснены делами. Кажется, здесь суетнее и беспокойнее вашего, — делают бесскучно. Как наперед сего к вам писано, делайте и спешите к пришествию великого государя анбар построить. Скучно вам стало!» Дьяки пытались ещё сопротивляться, но были столь же энергично одёрнуты. Из-под Нотебурга, за три дня до штурма крепости, Головин лаконически ответил дьякам на их новые представления: «О комедии и комедиантах учините по прежнему моему о том к вам письму». К концу 1702 г. «комедиальная храмина» была готова.

Одновременно с сооружением театрального помещения были приняты срочные меры к подготовке русских актёров. Кунсту было повелено спешно организовать сво-

его рода театральную школу, набрав в неё подходящих учеников «из русских робят, каких чинов сыщутся, к тому делу удобных». Было набрано около двадцати человек из подьячих и посадских людей (в числе их даже один бывший истопник). учение закипело, и уже 14 декабря того же 1702 г. состоялся первый спектакль с участием в нём русских актёров (позднее пьесы стали исполняться и одними русскими актёрами). С этого времени спектакли начали происходить регулярно, с 1705 г. по два раза в неделю — по понедельникам и четвергам.

Однако мало было подготовить для театра русских актёров, надо было приохотить к нему зрителей. На некоторые представления по специальному приказу царя должны были в обязательном порядке являться все «знатные люди». Чтобы сделать театр доступным и для «всяких чинов людей российского народа», Пётр распорядился не закрывать в дни спектакля ворот, через которые тогда проникали в различные части города, до 9 часов вечера и не брать в это время причитавшейся пошлины. Цены за театральные билеты были установлены четырёх разрядов — в 10, 6, 5 и 3 копейки. Некоторые спектакли пользовались несомненным успехом, собирая до 400 зрителей, но в среднем количество публики не превышало 124 человек, падая иногда всего до 25. Не было слаженности и между русскими выучениками театральному делу и их иноземными руководителями, недостаточно владевшими русским языком и не «знавшими», по выражению одного из актёров, «русского поведения». Плохо ладилось дело и с переводом пьес на русский язык. Перевод их был поручен переводчикам Посольского приказа, считавшимся лучшими мастерами своего дела. Но и они справлялись с этим плохо. Язык их переводов не только изобиловал германизмами, но некоторых выражений подлинника они и вовсе не понимали: слишком чуждо было многое из того, что встречалось в пьесах, кругу привычных старорусских понятий и представлений. Неплохо передавали переводчики реплики комических персонажей; они позволяли себе здесь иной раз даже более или менее свободное обращение с подлинником, вводили русские пословицы и т. п. Зато никак не давались им трагические и в особенности галантно-изысканные речи главных героев. Передаваемые с нелепым буквализмом, последние в их переводах приобретали подчас прямо смехотворный характер. Но самое главное — этот театр не удовлетворял Петра. На театральные зрелища Пётр смотрел как на средство массовой пропаганды в желаемом ему направлении, как на очень сильный способ воздействия на общество в духе преобразовательной политики. Иногда по прямому требованию царя изготовлялись специальные «триумфальные комедии» по случаю русских побед над шведами. Но в целом театр задачам этого рода удовлетворить не сумел. Не удовлетворял он Петра, как дальше увидим, и в чисто эстетическом отношении. Это и определило его недолговечность: в 1706 г. театр на Красной площади, просуществовав столь же недолго, как и театр Алексея Михайловича, был упразднён. Тем не менее общедоступный публичный театр, организованный Петром, сыграл неизмеримо более важную роль, не только навсегда привив широким кругам русского общества вкус к театральным зрелищам, но и познакомив русского зрителя с новым, дотоле совершенно неведомым ему драматургическим репертуаром.

Новый светский репертуар.

Все пьесы, ставившиеся в театре Алексея Михайловича, за отдельными единичными исключениями, были религиозного содержания — «действовали из библии», т. е. были написаны на библейские сюжеты. В первом петровском театре за всё время его существования не было поставлено ни одной такой пьесы. Наоборот, все пьесы, которые в нём шли, были сугубо светского характера. В делах Посольского приказа сохранился весьма важный документ: «Описание комедиям, что каких есть в государственном Посольском приказе, мая по 30 число 1709 года». Кроме того, до нас дошла опись переведённых комедий, пополняющая «Описание» ещё двумя названиями. В основном это, видимо, и есть перечень пьес, которые ставились в первом театре петровской поры. Из пятнадцати поименованных здесь пьес до нас дошло — отчасти полностью, отчасти в отрывках — только шесть; остальные известны лишь по названиям. По своему содержанию пьесы эти весьма разнообразны и заимствованы из самых различных литературных источников.

Особенно видное место занимают пьесы с исторической тематикой, по большей части связанной с античностью: «О крепости Грубстона, в ней же первая персона Александр Македонский», «Два завоеванные городы, в ней же первая персона Юлий Кесарь», «Сципио Африкан, вождь римский и погубление Софонизбы, королевы Нумидийския». Последняя пьеса дошла до нас полностью и представляет большой интерес. На тот же сюжет, заимствованный из Тита Ливия, была написана первая ренессансная трагедия — «Софонизба» итальянца Триссино. Перед зрителями

петровского театра развёртывалась героико-романтическая история карфагенской царицы Софонизбы, которая потрясала за два века до того первых зрителей эпохи европейского Возрождения. Позднее, уже в 1634 г., на тот же сюжет была написана первая «правильная» (т. е. с соблюдением так называемых единств) французская трагедия — «Софонизба» Мере. Пьеса о Софонизбе, шедшая у нас, представляла собой сценическую переработку одноимённой трагедии драматурга Лоэнштейна. Наряду с историческими пьесами показывалась и семейная драма — кровавая трагедия поруганной и отомщённой супружеской чести: «Честный изменник, или Фридерико фон Поплей и Алоизия, супруга его», являющаяся переделкой «трагической оперы» итальянского поэта XVII в. Чиконьини. Ставилась и шутовская буффонада под маловразумительным в русском переводе названием «Принц Пикель-Гяринг, или Жоделетт. Самый свой тюрьмовый заключник», представляющая собой переработку комедии брата автора «Сида», Томаса Корнеля, в свою очередь заимствовавшего содержание её из пьесы знаменитого испанского драматурга Кальдерона «Сам у себя под стражей». Познакомил театр русских зрителей и с образом знаменитого испанского обольстителя Дон-Жуана: в театре шла «Комедия о дон-Яне и дон-Педре» — переделка французского перевода итальянской пьесы Джилиберти, сделанного за несколько лет до «Дон-Жуана» Мольера. Наконец, ставились комедии и самого Мольера. Так, в упомянутом перечне имеем пьесу: «Порода Геркулесова, в ней первая персона Юпитер» — это комедия Мольера «Амфитрион», и другую «Доктор принужденный» (или «О докторе битом») — его же комедия «Лекарь поневоле». При этом обе эти пьесы шли в переводах непосредственно с подлинника.

Таков был разнообразнейший, заимствованный из самых различных европейских источников, драматургический материал, которым оперировал первый публичный русский театр в Москве и который вводил в сознание русских зрителей ряд классических образов и замечательных произведений мировой литературы. Однако материал этот, как мы видели, доходил до русского зрителя не непосредственно, а в специальных сценических переработках странствующих трупп.

Переработки эти осуществлялись в духе так называемых «английских комедий», весьма популярных в XVII в. в ряде стран Европы, куда они были занесены английскими бродячими комедиантами, сохранившими до известной степени традиции театра шекспировского времени. Основной чертой подавляющего числа пьес была их повышенная — яркая и шумная — театральность. Все они обычно отличались занимательностью сюжета, крайним мелодраматизмом фабулы, остротой драматургических ситуаций, резкостью сценических эффектов.

Содержание трагедии о Софонизбе заключалось, например, в следующем: Масиниза, изгнанный король Нумидийский и бывший жених Софонизбы, с помощью римлян возвращает себе утраченную власть. Король Сифакс, за которого Софонизба вышла замуж, жертвуя ради пользы отечества своей любовью к Масинизе, заключён в темницу. Верная супружескому долгу, Софонизба проникает туда в одежде воина, уговаривает мужа бежать, а сама остаётся вместо него. Масиниза, явившийся в темницу, чтобы убить Сифакса, потрясён, найдя там Софонизбу, любовь к которой до сих пор живёт в его сердце. Не в силах противиться обаянию своей прежней любви и сама Софонизба. Масиниза и Софонизба сочетаются браком. Однако предводитель римлян Сципион Африканский хочет отправить Софонизбу в Рим в своём триумфе. Масиниза, обещавший Софонизбе не отдавать её живой в руки римлян, посылает ей яду. Софонизба пьёт яд сама и даёт его своему сыну. Оба умирают. Над трупом Софонизбы хочет покончить с собой и Масиниза, но Сципион не допускает его до этого. Слава и государственные обязанности должны быть выше любви: «Как отчаяние тебе ослепит! Вскоре издерите ему из рук шпаги и отведите отсюда Софонизбы останку». Пьеса заканчивается торжественным провозглашением Масинизы королём Нумидии.

В подобном конце — предвестие аналогичных финалов нашей будущей классицистической трагедии с её основной темой торжества государственного долга над личными переживаниями. Эта же мысль прямо вкладывается несколько ранее в уста Софонизбы: «Всегда подобает отечества пользу своей собинной представить».

Фабула другой пьесы — «Честный изменник» отличается ещё большей усложнённостью интриги и носит ещё более патетико-мелодраматический характер: маркиз Альфонзо влюбляется в Алоизию, которая кокетничала с ним (во время танцев «на знак любви руку давила»), но вышла замуж за его суверена, арцуга (герцога) Фридерико фон Поплей. Прибыв через некоторое время ко двору арцуга, маркиз склоняет Алоизию к измене мужу. Любовников выслеживает приближённый арцуга — Родериго, который сам безнадёжно влюблён в Алоизию и из ревнивой зависти выдаёт её арцугу. Последний неожиданно появляется в спальне жены, которая в испуге скрывается. Обнаружив маркиза под кроватью, арцуг стреляет в него, но пистолет даёт осечку. Арцуг отпускает маркиза, взяв с него клятву «на веки молчать» («пойди, беги и нишкни»); но не желая, чтобы его бесчестие было известно кому бы то ни было, убивает выдавшего любовников Родериго. Жену он приговаривает к смертной казни, но в самый последний момент, «как уже послано по палачей», объявляет, что прощает её и в знак прощения обещает снова придти разделить с ней супружеское ложе. В это же время он «вдругорядь» «дарует живот» маркизу, спасая его из рук своих солдат, которым был дан приказ доставить его живым или мёртвым. Однако на самом деле арцуг глубоко затаил в сердце месть и, усыпив показными милостями внимание любовников, коварно расправляется с обоими: маркизу даёт в пище яд, а жену убивает во время ночной супружеской встречи. Конца русского текста пьесы не сохранилось, в итальянском же оригинале финал развёртывается следующим образом: арцуг, проникнув в спальню жены, кладёт в её постель труп маркиза и задёргивает полог, затем предлагает вошедшей жене ложиться; та медлит, чуя недоброе; тогда арцуг распахивает полог, арцугиня видит труп маркиза и читает в глазах мужа свой смертный приговор; арцуг её закалывает. Вероятно, так же заканчивалась и русская пьеса.

Совсем в другом роде фабула комедии о принце Пикель-Гяринге (голландское прозвище шута — «маринованная селёдка»). Содержание пьесы заключается в том, что шута, случайно нашедшего в лесу оружие и одежду принца и облачившегося в них, принимают за самого принца. Ошибка открывается лишь в конце пьесы, вся соль которой — в комическом несоответствии вульгарно-площадных реплик шута с тем саном, который ему приписывается.

На всех указанных пьесах чувствуется несомненное влияние придворного театра XVII в., в частности весьма модной тогда оперы. Сказывается это не только в выборе пьес, но и в стремлении к претенциозной пышности постановок, сопровождавшихся обычно оркестровой музыкой, включавших в себя, как это было, например, в трагедии о Софонизбе, ряд оперных арий, иногда балетных номеров. На поведении и чувствах героев пьес, на их жеманно-витиеватых речах лежал отпечаток той же галантности, которую мы видели в повестях и в любовной лирике. Суровый карфагенский воин Масиниза распевает чувствительные арии. После встречи с женой побеждённого им короля Сифакса, Софонизбой, Масиниза, видя её «небесное лицо» в слезах, восклицает: «Ах и паки ах! Аз есмь ли победитель или побежден? Тигр иногда ловца убиет, а бессильная серна против того смерти не уйдет. Но Софонизба меня в оковах заключит. Аз победил, а она победительный венец носит. Я владею в ее крепости, а она сердце мое владеет» и т. п. В столь же изысканно-галантном стиле происходит любовное объяснение между маркизом Альфонзо и Алоизией в пьесе «Честный изменник».

Однако, наряду с влиянием придворной драматургии, в этих пьесах, ориентировавшихся на широкие слои зрителей, чувствуется несомненное наличие и демократической струи, связанной с традициями народного театра и английского театра шекспировского времени. Так, почти во все пьесы в качестве непременных и весьма активных персонажей введены всякого рода «издевочные», «шутовские персоны» — потомки шутов старинного народного театра.

Самое действие пьесы строится обычно на резких контрастах: высоко драматические сцены сменяются или даже непосредственно сопровождаются фарсом, в котором шарж доводится зачастую до крайних пределов. Условно-аллегорическая патетика монологов главных героев пьес сочетается с наивным натурализмом сценического воплощения и актёрской игры. Считалось, например, безусловно обязательным, чтобы все убийства, казни и прочие кровавые происшествия, которыми изобиловали пьесы, происходили непременно на глазах у зрителей, при чём из артистов при помощи особого пузыря с красной жидкостью, помещаемого под платьем, текла «настоящая» кровь. Равным образом, галантно-утончённому стилю реплик главных героев противопоставляется резко контрастирующая с ними грубовато-снижающая, вульгарно-натуралисти-

ческая речь обжоры и пьяницы — «издевочного слуги» — Эрсила, появляющегося на сцене с обезьянкой в «Сципионе Африканском»; «весёлого музыканта» Лентуло — в «Честном изменнике». Например, арцугиня Алоизия просит своего супруга сорвать белый цветок шиповника. Между ними происходит весьма галантный диалог на тему символики цветов, затем арцуг срывает цветок, но накалывается на колючий куст и падает в обморок. Сбегаются приближённые арцуга, в том числе безнадежно влюблённый в Алоизию Родериго и «весёлый музыкант» Лентуло. Между пришедшим в себя арцугом и Алоизией продолжается тот же галантный диалог, перемежаемый мрачными меланхолическими репликами Родериго и трезво-насмешливыми, сводящими всё с неба на землю, вставными репликами Лентуло.

Арцуг. О, как мне учинилось!

Алоизия. Любовь ваша изволила напасть на изрядный серебреный цвет; но единая капелька крови вас устрашила и на землю опровергла.

Арцуг. Верный любитель (влюблённый. — *Д. Б.*) всегда есть пужлив.

Алоизия. Но ревнительный любитель никогда унывает.

Родериго. Не возлюбленный любитель есть отчаянный.

Лентуло. И все такие любители суть дураки...

Арцуг. Верность моя к вам есть не отменительная.

Алоизия. Любовь моя есть к вам вечная.

Родериго. Жар мой к вам есть нестерпимый.

Лентуло. А ваша дурость есть неописуемая.

В «Принце Пикель-Гяринге» находим и прямую пародию на пресьёзный, галантно-возвышенный стиль эпохи. Пародия эта восходит к иноземному оригиналу, однако потребность пародировать жеманно-«галантерейный», пресьёзный стиль, который едва ли мог нравиться самому Петру, но так пышно расцвёл и в жизни, и в литературе петровского времени, явно ощущалась тогда уже и у нас. Об этом лучше всего свидетельствует перевод в 1708 г. на русский язык знаменитой комедии Мольера «Les précieuses ridicules», в которой эта смешная «галантерейность», «мелянхолея», «художество любления» и «художество воздыхания» подвергнуты беспощадному осмеянию. Перевод этот под нелепо-буквальным названием «Драгыя смеяныя» был сделан совсем в духе шутовских реплик одним из шутов Петра по прозвищу «король Самоедский» и, возможно, был «презентован», т. е. представлен, на сцене.

Ставились в театре и сплошь «шутовские комедии». Это были грубоватые, несдержанные фарсы, изобилующие рядом непристойностей. Нам известны названия двух «шутовских комедий», повидимому, исполнявшихся в театре: «О Тенере, Лизеттине отце, винопродавце» и «О Тонвуртине, старом шляхтиче, с дочерью». Обе эти «шутовские» пьесы имеют подзаголовок «перечневые», означающий, что у них не было закреплённого текста. Намечен был только сценарий, перечень сцен с указанием общего их содержания — канва, по которой актёры должны были вышивать узоры импровизированного диалога. В этом включении импровизации в актёрскую практику сказалось несомненное влияние итальянской комедии масок (так называемой «commedia dell'arte»). Можно с уверенностью сказать, что в исполнении русских актёров импровизации обильно уснащались образами народного балагурства, скоморошьими присказками, бойким раёшником. Яркие примеры всего этого мы имеем в интермедиях петровского времени (о них см. ниже). Любопытно, что и составлены обе «перечневые» пьесы одним из русских актёров, Семёном Смирновым. Как видим, ученики оказались весьма способными и переимчивыми, выступая в роли не только исполнителей, но и драматургов. Правда, ничего, кроме названия этих двух «перечневых» пьес, о драматургической деятельности Смирнова нам неизвестно.

Пёстрое, чтобы не сказать варварское, сочетание в постановках театра мишурной пышности и примитивного натурализма, галантности и шутовства явно пришлось не по вкусу наиболее квалифицированным русским зрителям, запросы и требования которых оказались выше того, что смог предъявить им заезжий немецкий театр. В числе недовольных был прежде всего и сам Пётр. Один из современников рассказывает, что Пётр прямо пообещал однажды премию актёрам, если они «дадут трогательную пьесу без этой любви, которую всюду навязывают, что надоедало царю, и весёлый фарс без шутовства». Когда позднее, в 1723 г., в Петербурге гастролировала другая иностранная труппа, Пётр снова «приказал

актёрам сыграть такую пьесу, которая была бы только из трёх актов и притом без любовной интриги, не очень печальная и не очень серьёзная и вместе с тем не забавная». Ничего отвечающего этим пожеланиям, замечательно предвосхищающим эстетику даже не классицизма, а буржуазной драматургии, театр дать не мог, и это, как сказано, и явилось одной из основных причин быстрой его ликвидации.

При этом в высшей степени характерно, что неудача с первым публичным театром не заставила Петра отказаться от мысли насадить такой театр в России. Незадолго до смерти он снова пытался «нанять из Праги компанию комедиантов таких, которые умеют говорить по-славянски или по-чешски», т. е. добивался найти актёров, которые были бы понятнее русскому зрителю и легче могли бы обучить русских людей театральному мастерству. Из попытки этой, однако, ничего не вышло.

Школьный и придворный театр.

Значительно более устойчивым оказался школьный театр, возникший в стенах Московской славяно-греко-латинской академии. Театральные представления, систематически разыгрывавшиеся учениками академии — «благородными велико-российскими младенцами», как их витиевато-торжественно величали, опирались на установившуюся ещё в XVII в. традицию школьных спектаклей Киевской академии. Но в петровское время традиция эта, с которой познакомил Москву своими школьными драмами уже Симеон Полоцкий, получила особое и весьма характерное направление.

Школьная драма, занесённая в Киев через Польшу с Запада, имела свою длительную и сложную историю. Школьные театральные представления зародились на Западе в эпоху Возрождения в школах гуманистов; охотно практиковались они и деятелями реформации. Позднее, в эпоху контрреформации и католической реакции, школьные спектакли стали широко использоваться в иезуитских учебных заведениях — коллегиях, где и сложился особый драматургический жанр так называемой «школьной драмы», несшей на себе следы и первоначального своего происхождения, и последующего развития. Школьный классицизм — использование образов и мотивов, связанных с античностью, поэтика, частично опиравшаяся на античных авторов, — сочетался в школьной драме с религиозно-христианской тенденцией, а чаще всего и тематикой. В результате получалось некое пёстрое и странное целое. Библейская история дочери Иевфая излагалась в одной из школьных драм выдержками из античной трагедии «Ифигения в Авлиде». Наряду с христианскими персонажами — ангелами, святыми, в школьных драмах выступали античные боги и герои. Бок о бок с реальными лицами действовали всякого рода персонифицированные аллегории и абстрактные понятия: небо, земля, различные государства, церковь, «гении» («гениуши») отдельных стран и народов, олицетворения различных добродетелей и пороков. Писались школьные драмы, как правило, в стихах. Зачастую школьные представления прославляли власть не только небесную, но и земную: связывались со всякого рода придворными празднествами и торжествами, приобретая при этом особую парадность, пышность и великолепие и окрашиваясь в повышенно панегирические тона (так называемые «царские игрища» — «Ludi caesarei»).

Первой пьесой, поставленной в Московской академии в 1701 г., была обычная религиозная школьная драма в духе драматургии Симеона Полоцкого — на сюжет евангельской притчи о богатом и Лазаре («Ужасная измена сластолюбивого жития с прискорбным и нищетным»). Но уже в следующей же пьесе — «Страшное изображение второго пришествия господня на землю» — в апокалиптическую тематику включаются эпизоды, связанные с политическими событиями петровской современности (выпады против польского сейма, панегирики по адресу Петра). В дальнейшем публицистический и панегирический характер школьной академической драматургии всё усиливается. Школьные представления начинают систематически выполнять ту функцию, осуществление которой возлагалось без особого успеха на театр Кунста. Подобно церковным проповедям таких приверженцев Петра, как Гавриил Бужинский, как Феофан Прокопович, в академических представлениях на все лады и под самыми разнообразными обличьями прославляется личность и деятельность царя. Школьные пьесы продолжают сохранять свою внешнюю религиозную оболочку, но изображаемые в них библейские события и библейские персонажи выбираются с таким расчётом, чтобы зритель всё время ощущал тесную аллегорическую связь между ними и современностью. Связь эта обычно и прямо подсказывается путём соответственных надписей и разъяснений. Особенно охотно прославляются при этом военные победы царя (просветительная деятельность Петра, чем дальше она шла, тем всё меньше встречала сочувствия среди большинства духовенства). Взятие шведской крепости Нотебург, в связи с чем Кунсту было поручено составить «комедию о победе», отмечается акаде-

мией в начале 1703 г. специальным триумфальным представлением — «действом» «Торжество мира православного». В 1705 г. ставится пьеса «Свобождение Ливонии и Ингерманландии», в которой освобождение Моисеем евреев от полчищ фараона и победа его над Амаликом перемешивается с современными событиями: аллегорической борьбой льва — шведский государственный герб — и русского «двоеглавого орла». Наряду с библейскими героями, в пьесе действуют и языческие боги: Юпитер, Феб, и такие аллегорические персонажи, как Ревность, Хищение, Благочестие, Роскошь светская, Храбрость и т. п.

В пьесе 1710 г. «Божие уничижителей гордых уничижение» аллегорические образы и библейские мотивы прообразуют, — о чём прямо доводится до сведения зрителей в «предидействии» (прологе) — поражение шведов при Полтаве, измену Мазепы и бегство последнего с Карлом XII. Подчёркивается это по ходу пьесы и рядом прозрачных аллегорий: в конце первой части на сцене является, например, хромой лев (шведский король Карл XII был ранен под Полтавой в ногу) с надписью: «Хром, но лют», гидра, олицетворяющая предательство Мазепы с девизом: «Лютею и не хромею» и, наконец, орёл с гордой надписью: «И хромых и не хромых, и лютых и не лютых смиряем».

Постановка всех этих триумфальных действ носит максимально торжественный, парадный характер, сопровождается различными световыми эффектами, музыкой, хорами, включением специальных балетных номеров («офицерский танец» и т. п.). Характерны для всего стиля пьес уже самые их пышно-велеречивые, многословно-витиеватые заглавия. Вот полностью одно из них: «Божие уничижителей гордых, в гордом Израиля уничижителе чрез смиренна Давида уничиженном Голиафе уничижение вкупе же и праведное его в отцеругателе Авесаломе, образе всех ковников и изменников отцу своему, благочестивейшему монархе российскому противников, судьбами его божиими наказание, при триумфальном торжественном вшествии в царствующий великий град Москву преславного торжественника и победителя, свейския, прекрепкия силы разорителя, богопротивных изменников потребителя, российския своея державы обновителя, расширителя и защитника, благочестивейшего, самодержавнейшего, августейшего, великого государя нашего, царя и великого князя первого тем именем и победою Петра Алексиевича, всея великия и малыя, и белыя России самодержца, действием его же государевой академии, учением греческим, славенским и латинским благолепые процветающия, изображенное в царствующем великом граде Москве лета от воплощения господня 1710 месяца февраля в день». В таком же роде заглавия и других школьных действ этого типа.

Через некоторое время в Москве возникает другой школьный театр при хирургической школе («гошпитале») доктора Бидлоо на Яузе, куда перешёл ряд учеников из славяно-греко-латинской академии. Из постановок госпитального театра особенно интересна написанная в связи с коронацией Екатерины I в 1724 г. триумфальная пьеса «Слава российская», представляющая, по справедливым словам новейшего исследователя проф. И. П. Ерёмина, «праздничный апофеоз молодого российского государства, блистательно вышедшего на международную арену». Пьеса построена по типу «школьной драмы», но лишена какой бы то ни было религиозной окраски. Помимо торжествующей и победоносной России, на сцене выступают её недавние враги: Турция, Персия, Польша и Швеция; благосклонные к ней античные божества: Нептун, Паллада, Марс, Любовь российская (Cupido), которая вместе с Благочестием (Pietas) — весьма характерное сочетание — подносят Екатерине венцы, Слава, Виктория, Флора и обычные олицетворения добродетелей и пороков: Истина, Премудрость, Зависть, Гордость, Гнев и т. п.

По примеру Московской академии школьные театральные представления организуются и при многих провинциальных духовных школах — семинариях: в Ростове, Новгороде, Твери, Астрахани и даже в Сибири — в Иркутске и Тобольске, где тамошний митрополит Филофей Лещинский сзывал зрителей на представления «славных и богатых комедий» звоном соборных колоколов. Наряду со всем этим возрождается традиция и дворцовых театральных представлений.

Вскоре после закрытия Московского публичного театра, в начале 1707 г., на старом месте, в подмосковном селе Преображенском, где игрались «комедии» при Алексее Михайловиче, организуется театр сестрой Петра, царевной Натальей Алексеевной. Театр Натальи Алексеевны явился прямым наследником кунстовского театра. Туда было передано не только всё «уборство» последнего — театральные костюмы, реквизит, — но и тексты пьес, многие из которых, видимо, там были снова показаны.

Завела у себя театр в подмосковном селе Измайловском и вдова царя Ивана,

Прасковья Фёдоровна. Оба эти театра, повидимому, уже не носили такого замкнутого характера, как при царе Алексее Михайловиче: предназначены они были, прежде всего, для придворной публики, но, видимо, устраивались и открытые спектакли, доступные для более широкого круга зрителей.

Когда через некоторое время Наталья Алексеевна переехала в новую столицу, Петербург, она поспешила организовать театр и там, при чём этот петербургский театр носил ещё более открытый характер: вход туда был доступен всем желающим (очевидно, всё же из привилегированных кругов общества). Сама Наталья Алексеевна, из всех родных Петра наиболее близкая ему по духу, была не только страстной любительницей театральных зрелищ, но даже и автором нескольких пьес на русском языке (до нас дошли названия и небольшие отрывки ряда пьес, шедших в её театре).

Это позволяет составить представление об его репертуаре. В нём скрестились две линии — школьно-церковная и светская. Наряду с пьесами с религиозной тематикой, но написанными, в отличие от школьных драм, не стихами, а прозой и вообще значительно более упрощёнными («Комедия о богородице», «Комедия Рождеству» и ряд драматизированных переработок житий святых из Четьих-Миней Димитрия Ростовского), в театре ставились и инсценировки популярных произведений переводной повествовательной литературы: «Комедия Олундина», «Комедия о прекрасной Мелюзине», «Комедия о итальянском маркграфе и о безмерной уклонности графини его», представляющая драматизацию одной из новелл Боккаччио, и др. Вероятно, на сцене одного из придворных театров ставилась и дошедшая до нас чисто мифологическая пьеса в стихах — перевод польской переделки итальянской оперы Ринуччини на сюжет, заимствованный из «Метаморфоз» Овидия: «Дафнис, гонением любовного Аполлона в древо лавровое превращешеся» (имеются два списка; один из них датирован 1715 г.). Что касается пьес, переработанных из повестей, то все они ещё носят крайне примитивный, наивно-беспомощный характер, но имеют, однако, немалое значение в качестве первых опытов создания русской оригинальной драматургии. Естественно, что авторы первых русских пьес пошли по пути именно инсценировок, как наиболее лёгкому и простому. Помимо указанных отрывков пьес из театра Натальи Алексеевны, до нас дошло несколько образцов таких пьес-инсценировок, ставившихся и на подмостках театра Бидлоо и в других местах. Большинство этих пьес представляет собой своеобразное сочетание светской тематики инсценируемых любовных повестей и романов с приёмами и стилем школьных драм; в частности, написаны они обычно рифмованной речью. Характерным образцом одной из таких инсценировок может служить «Акт о Калеандре» (полное название «Акт комедиальный о Калеандре, цесаревиче греческом и мужественной Неонилде, цесаревне Трапезонской»), являющийся драматизацией уже упоминавшегося весьма популярного переводного романа о Калеандре.

«Акт о Калеандре» появился несколько позднее («скомпанован в 1731 г.»). Именно поэтому на нём легче всего проследить черты, характерные для указанной придворно-аристократической линии репертуара. Библейская тема «Песни песней» — о любви, которая сильнее смерти («любовь смерти не боится», заявляется в антипрологе к третьему действию), развёртывается в пьесе на материале приключений рыцарского романа, причудливо переплетающихся с школьно-классической мифологией и традиционными аллегорическими образами: деятельное участие в событиях принимают и боги; ряд сцен происходит на Олимпе: не только в антипрологах и прологах, но и в самом действии участвуют такие персонажи, как Смерть, Бессмертие, Любовь, Верность, Чистота, Слава, Ярость и т. п. Всё это причудливо-пёстрое сочетание не только разнохарактерного, но подчас прямо противоположного материала облечено в традиционные формы школьной драмы, вправлено в виршевой стих того же типа, что и в любовной лирике. Как и в последней, здесь такое же кричащее несоответствие между новым содержанием и старой формой. Поражает пьеса и своими размерами (около 8 000 стихов; в печати — около 400 страниц большого формата). Каждое действие обрамлено антипрологом, прологом и эпилогом (прологи и эпилоги — в прозе). Включены в пьесу многочисленные «канты» и «арии», исполнявшиеся под «унывную музыку». Участвует в ней колоссальное количество действующих лиц (например, в восьмом явлении первого действия участвуют «26 персон», во втором явлении третьего действия — «36 персон» и т. д.). Закончиться в течение одного вечера такая пьеса, понятно, не могла. Подобные многодневные пьесы ставились у нас неоднократно. Один из иностранцев рассказывает о спектакле в госпитале Бидлоо: «Сюжетом пьесы была история Александра Македонского и Дария; состояла она из 18 актов, из которых 9 давались в один раз, остальные на другой день; между антрактами были забавные интермедии».

Из всех постоянно действующих в Москве театров театр при школе Бидлоо был наиболее общедоступным. Но школьный театр не замыкался только в стенах школы, проникал подчас и в самую народную гущу. В праздничные дни (на святках, на масленице) ученики академии и школы Бидлоо в содружестве с любителями театра из придворных служителей, наблюдавших, очевидно, театральные представления во дворце, устраивали спектакли в обыкновенном сарае, на это время нанимаемом. Занавесом служила простая рогожа; играли актёры в костюмах также из

рогожи. Ставить в этих наспех импровизированных театрах, рассчитанных, очевидно, на массового зрителя в самом полном смысле этого слова, столь сложные и длинные пьесы, как «Комедиальный акт о Калеандре», было, конечно, невозможно. Для этих спектаклей также обычно инсценировались любовно-авантюрные повести вроде «Куриозной истории о храбром кавалере Евдоне и о прекрасной принцессе Берфе», «Истории о храбром и славном рыцаре Петре Златых Ключей и о прекрасной королеве Магилене Неаполитанской» и т. п. Но самое оформление этих инсценировок носило несколько иной, значительно более опрощенный и приближенный к массовому зрителю характер. Это можно наглядно видеть на едва ли не самой примечательной и художественно удавшейся пьесе этого периода в развитии нашей драматургии — «Комедии о графе Фарсоне» (повествовательный источник, послуживший материалом для комедии, нам неизвестен, но вероятнее всего, что он существовал; дошедший до нас список сделан каким-то семинаристом в Пензе, в 1738 г., но написана пьеса скорее всего ранее). В «Комедии о графе Фарсоне» отсутствуют какие-либо мифологические и аллегорические персонажи (имена античных богов лишь упоминаются), действуют в ней только реальные люди.

Пьеса обрамлена прологом, довольно неуклюже переделанным из пролога к известной нам мифологической пьесе о Дафне, и эпилогом, но по размерам невелика. Фабула её несложна. Сын знатных родителей, французский граф Фарсон, отпрашивается у отца «во иностранные государства погуляти и тамо чужестранных извычай познати» — мотив, столь знакомый нам по повестям и неоднократно повторяющийся в ряде пьес-инсценировок (имеем его в развёрнутом виде и в комедии о Петре Златых Ключей). Попав в Португалию, молодой граф решает пожить там, чтобы обучиться «кавалерским наукам». Через некоторое время ему удаётся пленить португальскую кралевну и стать её возлюбленным. Напуганные всё возрастающим влиянием Фарсона при дворе, португальские сенаторы коварно расправляются с ним. Кралевна в свою очередь предаёт смерти злых сенаторов: приказывает «единого повесить, другого казнить, а третьего расстрелять», сообщницу же их «злую гофмейстершу» «на пустом острову окопать», т. е. зарыть живой в землю. Свершив всё это, кралевна закалывается, отказав трон сыну. После её заключительной речи следует ремарка: «Тогда вынуть шпагу и заколотца. И завесу скоро закрыть». Любовно-драматической фабуле соответствует галантно-чувствительный стиль пьесы, хорошо знакомый нам по повестям и лирике этого времени. В языке героев церковно-славянизмы сочетаются с многочисленными варваризмами («рцыти ми или в мизерию пришел» и т. п.). Кралевна обращается к Фарсону со словами, словно бы прямо заимствованными из ходовых любовных виршей:

Ах, мой предрагий деоманте
И тяжкоценный бралианте!..
Ум мой смутися,
Купида мне приключися:
Внутрь чрева моего стрелила,
В любовь твою издавна сердце мое уязвила!

Но в общем пьеса написана относительно лёгким и живым стихом, напоминающим не столько тяжеловесный виршевой стих школьных драм, сколько «складную речь» раёшника. Построение «речей (реплик) персонажей отличается крайней безыскусственностью. Раз найденные стиховые формулы возвращаются снова и снова. Так, и Фарсон, и кралевна неизменно обращаются к своим пажам всё с теми же словами: «Верный мой паж и здравия моего страж». Несколько раз повторяется один и тот же ответ Фарсона на вопрос, кто он таков: «Имя моё граф Фарсон. От высоких персон», приобретая характер почти поговорки. Подобная примитивность формы и приёмов несомненно способствовала лёгкости усвоения пьесы массовым зрителем, на которого произведения типа «Комедии о графе Фарсоне» явно и были рассчитаны. Указанные черты связывают эти произведения уже не столько со школьной драмой, сколько с другим, едва ли не самым популярным среди зрителей того времени и наиболее значительным в историко-литературном отношении, но до сих пор наименее изученным драматургическим жанром — так называемыми интермедиями.

Интермедии. «Интермедии», или «интерлюдии», возникли в тесной, хотя в значительной степени чисто внешней, связи со школьной драмой. Интермедиями — «междувброшенными забавными игралищами», как у нас переводили этот термин, — назывались небольшие сценки, обычно весьма комического свойства, которые исполнялись в промежутках между действиями школьной драмы. Иногда эти сценки

представляли собой комическую перелицовку содержания основной пьесы, но чаще всего не имели с ней ничего общего. Порой это были просто комические монологи, но обычно они являлись небольшими самостоятельными пьесками, очень несложными по содержанию и разыгрывавшимися двумя-тремя персонажами, получившими характер постоянных комических масок. Основой для интермедий нередко служили всякого рода бродячие анекдоты, частью фольклорного характера, частью зафиксированные в сборниках фацеций, фабльо и т. п. Но это ядро обрастало разнообразным бытовым материалом, непосредственно почерпнутым из самой действительности. Исполненные грубоватого юмора, фарсовых трюков, подчас прямо непристойных, интермедии больше чем какие-либо другие произведения петровской эпохи отличались примитивно-бесхитростной натуралистичностью — жизненностью содержания — и замечательной простотой языка близкого к живому народному говору.

Всё это обусловило исключительную популярность интермедий, которыми сопровождались и парадно-триумфальные пьесы, ставившиеся в славяно-греко-латинской академии, и многодневные инсценировки гошпитального театра и, конечно, в особенности те массовые сарайно-рогожные спектакли, которые разыгрывались в праздничное время на кишащих самым разнообразным людом улицах и площадях Москвы и, возможно, даже некоторых провинциальных городов. В эпоху Петра в интермедии начали проникать элементы социально-политической сатиры. К старым «маскам», завещанным южнорусскими интермедиями и зачастую восходящим ещё к скоморошьим «игрищам» древней Руси, присоединяются новые, злободневные «маски», непосредственно связанные с действительностью петровского времени. Так, например, в 1705 г. был издан правительственный указ об обязательном ношении платья по иноземному образцу. В том же году было велено брить бороды и усы, а не желавшие подчиняться этому распоряжению должны были платить специальный налог. В 1708 г. было предписано всем церковнослужителям отдавать детей учиться в семинарии, в противном же случае сдавать их в солдаты. Все эти распоряжения вызывали большой ропот. Это тотчас же нашло отражение в интермедиях. В одной из них комически выведен раскольник, который, сетуя на то, что настали «последняя времяна», горько жалуется на указы о бритье бороды и немецком платье:

Как то ныне люди увязли глубоко!
Как то жить в мире неспосно и жестоко!..
. . . .
И не токмо веру нашу стару, святу и богом устроенну,
Стоглавьем Макарьевским крепко утвержденну
Попрали и на платье долгое уже пременили,
Еже апостоли святые и пророки носили;
Русские ныне ходят в коротком платье, як кургузы,
На главах же своих носят круглые картузы...
Что́ закон и правила святых отец возбраняют:
Свои брады наголо железом обривают.
Человецы ходят як облезяны:
Вместо главных волосов, носят паруки (парики. — *Д. Б.*),
будто немцы поганы.

Дальше интермедия ставит этого ревнителя веры и старых обычаев в окончательно смешное положение, заставляя брататься с евреем, которого раскольник, услышав, что он человек «старого закона», принимает за своего собрата. В другой сценке дьячок жалостно причитает при виде подьячего, который пришёл забирать его детей в семинарию:

Лучше мне теперь умереть,
Нежели на это смотреть,
Как моих детей отнимают
И в серимарию на муку обирают...
О! мои детушки сердечные!
Не на ученье вас берут, но на мученье бесконечно.

Лучше вам не родитися на сей свет, а хотя и родиться,
Того ж часа киселём задавиться и в воде утопиться.

Дьячок просит подьячего помочь ему избавить детей от учения, написав, «что они ещё не годны летами»; тот соглашается, но, конечно, за определённую мзду. Дьячок озабочен тем, что нужно ещё «обманить» секретаря; не слишком доверяет он и самому подьячему. Последний обнадёживает его. «Небось, давай деньги смело: мы уж знаем, как обманывать: то наше дело».

Появляется второй подьячий и «купно с первым» надувает дьячка: забирает у него и деньги, и детей. На прощание подьячие вдобавок ещё издеваются над легковерным дьячком:

Ну, дьячок, прощай, добрый человек.
Дай те бог множество лет,
А впредь, пожалуй, знайся с нами,
С подьячими, приказными строками.

Попав из южной и юго-западной Руси в Москву, интермедии не только во многом изменили своё первоначальное содержание, но стали смешиваться с произведениями аналогичного порядка — арлекинадами, восходящими к итальянской комедии масок и распространившимися по всей Западной Европе. Очевидно, привёз их с собой и Кунст; позднее труппы итальянской комедии масок стали наезжать к нам и непосредственно. В ряде дошедших до нас интермедий прямо действуют такие популярнейшие итальянские маски, как Панталоне, в особенности, знаменитый Арлекин или Гарлекин, как его стали называть в Германии; в наших интермедиях он обычно именуется Херликином. Некоторые из интермедий этого рода, повидимому, представляют собой непосредственные переложения ходячих западноевропейских арлекинад (сценки, в которых плут-слуга обманывает своего господина, арлекин обличает перед мужем неверность его жены и т. п.).

Но подчас занесённый с Запада арлекин полностью руссифицируется: погружается в атмосферу жизни и быта петровского времени, различные неустройства которого тут же сатирически обличаются. Такова, например, интермедия, высмеивающая судейских чиновников. Херликин подаёт «во учрежденную для всяких расправ канцелярию покорное доношение» от имени некоего «сибирского дворянина» («Вместо Епикура руку приложил сибирской дворянин Иван Курин»). Последний жалуется, что издавна терпит «не мало обиды» «от мух, комаров и прочия проныры; ни днем, ни ночью нет покою от них нигде». Судья выносит «резолюцию»: «Что б бить ему мух самому везде, не исключая никаких и нигде». Тогда Херликин начинает бить судью и секретаря, приговаривая, что убивает усевшихся на них мух.

В другой «интермедии самой куриозной, зрителем забавной, весьма преславной о старце» сатирически изобличается распутный монах. В одной из интермедий выводятся одновременно «поп», «подьячий в железах» и «монах в цепи». «Поп» жалуется на то, что минуло для него прежнее доходное и привольное время:

Вот до чего дожил я, духовные дети,
Что и пропитания не могу имети,
Самые последние наступили годы,
Все уже поповские кончились доходы.
Ничего такова нет, что прежде бывало,
И людей то ныне мрет уже очень мало...

Ему вторит подьячий:

Ах! когда б кто посмотрел на житье приказных,
Слезы б из глаз потекли от жалостей разных...
Нет житья подьяческого суетнее в свете,
Завсегда приходим мы домой на рассвете.
День сиди в приказе, а ночь всю за стойкой,
То письмом мы мучимся, то чахнем попойкой...

После очень пространного монолога подьячего появляется «старец», который жалуется на суровость «монашеского житья»: «Я жду — вот велят ужо мне вина напитца, || Ан велят на кирпичах отдохнуть ложитца»; между тем: «Не худое дело, чтобы богу молитца, || Да прежде путем надобно напитца» и т. д. Жалостные речи всех трёх персонажей переходят во взаимные пререкания, заканчивающиеся общей потасовкой. В это время раздаются звуки «бычка» (народный танец) — и все трое дружно пускаются в пляс. В финале на сцене оказывается гаер, который «бьет и гонит всех».

Весьма интересны интермедии в отношении их словесного оформления. Написаны они очень свободной и непринуждённой рифмованной речью — «складной прозой». Самая рифмовка отличается большой вольностью: рифмы весьма часто неточны, нередко заменяются приблизительными созвучиями (ассонансы и т. п.); например: «Не велеть ли тебя выслать, || Чтобы ты опять к нам не рыскал», или: «Вели поднять только чару, || Отчего будет довольно чаду», «Я подарил тебе юбку, || Ел у тебя жареную утку» и т. п. Отличаются — и в весьма выгодную сторону — интермедии от всех остальных явлений литературы петровского времени своим языком. Большинство их написано чисто русским языком, без всякой примеси славянизмов и варваризмов (если те или другие иной раз и вводятся, то чаще всего с иронической целью; так именно звучат славянизмы в устах приверженца старой веры и старых обычаев). Вот ещё один пример: весёлые зазыванья-прибаутки выхваляющего свой «горячий товар» уличного торговца пирогами — «маркитанта»:

Кто тут спрашивал подовых, господа честные?
　　Вот у меня куды хорошие какие!
То здесь пироги горячи,
　　Едят голодны подьячи.
Вот у меня с лучком, с перцом,
　　С свежим говяжим сердцом.
Масло через край льется,
　　И подлить ещё довольно найдется...
То пироги сдобны, то скляны:
　　Покушайте, господа дворяны!
Вот теперь только из печи взяты,
　　Ну, убирайте, бурлаче! ухваты.
Небось брюхо не будет ворчать:
　　Изволите за то хоть даром взять.
Хоть денег поубавят,
　　Да живот приуправят.

Во всём этом отрывке нет ни одного слова, взятого не из живой разговорной речи Недаром подобные бойкие присказки продолжали бытовать в народно-уличных представлениях (так называемый «Петрушка») даже ещё в XX в.

Подчас интермедии из коротких сценок разрастались в целые небольшие комедии. Такова, например, дошедшая до нас в сравнительно большом числе списков и, значит, весьма популярная интермедия о гаере. Но и независимо от этого в интермедиях мы имеем явные зачатки нашей будущей комедии. В частности, от интермедий тянутся прямые нити не только к ранним комедиям Сумарокова, но даже к первой редакции «Недоросля» Фонвизина. С другой стороны, существует несомненная связь между некоторыми сатирико-обличительными интермедиями и сатирами Кантемира.



НАРОДНАЯ ЛИТЕРАТУРА ПЕТРОВСКОГО ВРЕМЕНИ.

Мы рассмотрели основные жанры литературы петровского времени: повествовательную литературу, лирику, драматургию. Вся эта литература была проникнута новыми началами, внесёнными в русскую действительность эпохой Петра, подчас прямо боролась за эти начала. Исторически прогрессивное дело Петра находило приверженцев и среди представителей широких народных масс. Таким горячим приверженцем Петра был, как мы знаем, крестьянин-самоучка И. Т. Посошков. Ещё в большей мере был им гениальный русский крестьянин Михайла Васильевич Ломоносов.

Огромный интерес и сочувственное внимание к личности и делу Петра проявляется и в народном творчестве — исторических песнях, песнях-плачах на смерть Петра, сказках. По свидетельству акад. Ю. М. Соколова, «Иван Грозный и Пётр I — вот два образа царей, которым уделяется наибольшее внимание в русском фольклоре». При этом характерно, что в песнях о Петре подхватываются и развиваются многие мотивы песен о Грозном. Всего нам известно до 200 народных песен о Петре, в которых затрагиваются почти все основные события его жизни — от рождения до смерти. Особенно сочувственно отмечается в песнях демократизм Петра — его доступность, простота в обращении, в одежде: ходит меж народа «в одной сорочке без пояса, в одних чулочках без чоботов». В одной из песен рассказывается следующее. Царю захотелось побороться. Он вызывает кого-нибудь из бояр. Но

Все князья-бояре испужалися,
По палатушкам разбежалися.

На призыв царя откликается простой солдат, «молодой драгун лет пятнадцати». Он одолевает царя и не без робости ожидает царского гнева. Но Пётр не только не гневается, а и благодарит его:

Благодарю тебя, молодой драгун, за бороньице!
Чем тебя, молодой драгун, дарить-жаловать?

В ряде песен подчёркивается крепкая связь между Петром и народом, народная поддержка, народная помощь Петру и его делу. Переодетый купцом Пётр отправляется в «Стекольное государство» (в Стокгольм). Его узнают. Спасает его от неминуемой гибели — вывозит «на край синя моря» — крестьянин. Так в фантастически сказочных формах народного вымысла утверждается мысль о роли народа в войне со Швецией. С замечательной силой художественной выразительности, в величавых образах, напоминающих нам древние образы «Слова о полку Игореве», выступает та же мысль в песне о «Полтавском деле»:

Распахана шведская пашня,
Распахана солдатской белой грудью;
Боронена шведская пашня
Солдатскими ногами...
Посеяна новая пашня
Солдатскими головами;
Поливана новая пашня
Горячей солдатской кровью.

С особенной силой любовь и преданность армии к Петру раскрывается в «Плачах войска» по Петре, повидимому, сложившихся в солдатской среде:

Когда Петра не стало,
Потемнело солнце красное,
Потяжелела служба царская.

Молодой солдат, стоя на часах, призывает «ветры буйные» разнести с небес снежки белые, растолкнуть бел-горюч камень, расшатать мать-сыру землю, расколоть гробову доску, под которой покоится Пётр.

В другом «плаче» рассказывается, как осиротевшая армия в полном боевом порядке продолжает ждать своего «полковничка» — Петра:

Посмотри на всю армию:
Что все полки во строю стоят,
И все полковнички при своих полках,
Подполковнички на своих местах.
Все майорушки на добрых конях,
Капитаны перед ротами,
Офицеры перед взводами,
А прапорщики под знамёнами —
Дожидают они полковничка,
Что полковничка Преображенского,
Капитана бомбардирского.

Однако усиление крепостного гнёта не могло не вызывать в стране недовольства и брожения. То там, то здесь стихийно вспыхивали крестьянские и казацкие восстания (в Астрахани в 1705 г., на Дону в 1708 г.). Отражается это подчас и в фольклоре (враждебные выпады не только против приближённых Петра — Меншикова, Гагарина, — но порой и против него самого) [1].

Среди старообрядцев и вообще людей, стоявших на позициях допетровской Руси, было весьма распространено представление о Петре, как об антихристе. В одном из рукописных «лицевых», т. е. иллюстрированных, апокалипсисов изображению антихриста несколько раз придано портретное сходство с Петром; с тем же сталкиваемся и в ряде старообрядческих песен и стихов [2].

Всякие непочтительные намёки на личность царя карались беспощаднейшими пытками и неминуемой смертью. В одном из указов Петра прямо сказано, что «за составление сатиры сочинитель её будет подвергнут злейшим истязаниям». Но это не останавливало противников Петра. Так, вскоре после его смерти получила широкое распространение «забавная» народная (лубочная) картинка «Мыши кота погребают» весьма сатирического свойства

„Мыши кота погребают“. На картинке, разделённой на несколько продольных полос, изображён большой мёртвый кот, перевязанный накрест верёвками (чтобы, чего доброго, не воскрес!), лежащий на чухонских дровнях, которые тянут восемь мышей. За дровнями следуют музыканты и весьма пёстрая и многочисленная похоронная процессия, в которой участвуют мыши и крысы — представительницы самых различных русских местностей и областей и самых разнообразных профессий. На верху картинки имеется надпись, раскрывающая её потаённый смысл: «Небылица в лицах, найдена в старых светлицах, оберчена в чёрных тряпицах: как мыши кота погребают, недруга своего провожают, последнюю честь с церемонией отдавали: был престарелый кот казанской, уроженец астраханской, имел разум сибирской, а ус сусастерской (т. е. торчком кверху стоящий)... Жил, славно ел-пил... Умер в серый четверг, в шестопятое число, в жидовский шабаш». Во всём этом несомненные намёки на личность и образ жизни Петра. Особенно прозрачно указание времени смерти «кота». Пётр действительно умер в «серый», т. е. зимний, январский четверг, «в шестопятое число» — в первую четверть шестого часа. Точно соответствует действительности и изображение похорон: тело Петра перевозилось на погребальных санях, в которые было запряжено восемь лошадей (на картинке восемь мышей); во время похорон играла музыка — новшество, впервые заведенное самим же Петром. Кроме заглавной надписи, внизу картинки имеются в форме шуточных присказок подписи ко всем изображённым на ней участникам процессии. Общая тема подписей — ликование крыс и мышей по случаю смерти их старинного недруга и обидчика, который, когда в живности пребывал, по целому мышонку глотал, у «седой крысы», которая «смотрит в очки», «изорвал . . . в клочки» и т. п. Например: «Позади бежит из Таганки самая поганка смотреть кота на дровнях и бьёт в бубен, поход ему будет»; или: «Гренко с Дону, из убогова дому, весёлые песни воспевает, без кота добро жить возвещает». Радующийся смерти кота Гренко с Дону — видимо, намёк на жесточайшую расправу, постигшую Дон после Булавинского восстания. В некоторых подписях содержатся сатирические намёки на ряд определённых лиц: фигурирующая в них вдова окта, чухонка — адмиральша Маланья — Екатерина I; «мышь с Рязани сива, в сарафане синем, идучи горько плачет, — а сама в присядку пляшет» — давний противник Петра рязанский митрополит Стефан Яворский, и т. д. Смысл многих подписей уже не поддаётся раскрытию, однако в своё время, видимо, почти все

---

[1] Песни о Петре в VIII выпуске «Песен, собранных П. В. Киреевским», М. 1870; см. ещё акад. Ю. М. Соколов, «Русский фольклор» 1938, стр. 279—280, и статью А. И. Грушкина «Петровская эпоха в фольклоре» в «Истории русской литературы» Академии наук СССР, т. III, 1941.

[2] См. Т. С. Рождественский «Памятники старообрядческой поэзии».

они имели конкретную сатирическую направленность. Мыши не только провожают кота, но и готовятся справлять по нём весёлые поминки; каждая припасла для этого какой-нибудь снеди: «мыши идут пешками, студённое кушанье несут мешками», «мышь с Полянки старуха несёт хлеба краюху», «мышь смазлива несёт пироги в корзине», «идёт мышонок отшибено рыло, несёт жареную рыбу», «мышь шушера бежит из Шлюшена, несёт с Ладоги сиги, ешь да плотно сиди», «мышь из Крыму несёт кобылья молока крину», и т. д. Словом, вся картинка представляет пародию на похороны Петра. Она напоминает устраивавшиеся им при жизни уличные процессии «всешутейшего и всепьянейшего собора» и расцвечена рядом едких сатирических намёков по адресу как самого царя, так и ряда близких ему лиц. Сюжет картинки — бродячий, но текст при ней, как справедливо замечает известный собиратель и исследователь русских народных картинок Д. А. Ровинский, «вполне оригинальное произведение народного буффа, в котором все подробности взяты прямо из русского обихода».

Драма «Царь Максимильян».

Ещё замечательнее во всех отношениях другое литературное произведение петровского времени, также, видимо, направленное против Петра, — драма «Царь Максимильян».

Драма «Царь Максимильян», к сожалению, дошла до нас только в очень поздних записях конца XIX в., т. е. сделанных больше чем полтораста лет спустя по её появлении. В дошедшем до нас виде это скорее произведение фольклора, чем литературы. Первоначальное литературное ядро обросло здесь самым разнообразным и разновременным материалом. В составе пьесы находим не только заведомо более поздние народные песни и романсы, заимствованные из популярных песенников (вроде «Среди долины ровныя» или «Я в пустыню удаляюсь»), но и выдержки из стихов Державина, Пушкина, Лермонтова, даже И. С. Тургенева. Все эти отдалённые друг от друга во времени и весьма различные в стилевом отношении элементы замечательно крепко, так сказать, «слежались» между собой. Получается такое впечатление, словно бы видишь обнажившийся край древней горной породы, в которую включены пласты, принадлежащие к различным геологическим эпохам. Отделяя позднейшие наслоения, можно (конечно, только до известной степени) представить себе первоначальное содержание пьесы.

«Грозный царь Максимильян» узнаёт, что его сын Адольф отказывается отречься от веры христианской и признать «кумирских» богов. В гневе он велит заковать его в цепи и заключить в тюрьму. Через некоторое время царь снова призывает сына и спрашивает, одумался ли он. Адольф почтителен, но непреклонен. На все требования отца он неизменно отвечает: «Я Ваши кумирные боги || Терзаю под ноги, || Как хочу, так и топчу!» (В различных записях ответ слегка варьирует, но основная формула неизменно та же). Тогда царь Максимильян призывает короля Брамбеуса (в других вариантах просто палача) и приказывает ему срубить «вздорному» и «непокорному» сыну Адольфу голову. По приказу царя является старик-гробокопатель — явный персонаж интермедий. Царь велит ему убрать «это мерзкое тело, чтоб оно поверх земли не тлело». Сам царь женится на «дерзкой богине» Венере.

Через некоторое время появляются один за другим некие чужеземные воители — Змиулан, Чёрный арап (в некоторых вариантах даже «король Мамай»), угрожая разорить Максимильяново царство, а самому «грозному царю Максимильяну» голову снести (в некоторых вариантах, но далеко не во всех, появление это связано с основной фабулой: «рыцари» являются мстить за казнь Адольфа). Царь Максимильян призывает на помощь Анику-воина, который и побивает всех супротивников, однако сам побеждается дряхлой старушкой — Смертью. В большинстве дошедших до нас вариантов пьеса этим и заканчивается. Однако в некоторых записях является новый мститель за Адольфа, некий «исполинский рыцарь». Без Аники-воина царь оказывается беспомощным, и «исполинский рыцарь» в порядке возмездия, в свою очередь, срубает ему голову.

Но уже и в этом более или менее первоначальном виде пьеса представляет собой конгломерат из нескольких разнородных частей. По мнению В. В. Каллаша, в основе весьма драматически окрашенной фабулы пьесы — конфликт между отцом и сыном — лежит житие мученика Никиты, сына Максимильяна, подвергшегося жестоким мучениям со стороны отца за исповедание христианской веры. Другие исследователи (П. О. Морозов, акад. А. И. Соболевский) полагают, основываясь на нерусских именах (Адольф, Брамбеус, Змиулан), что пьеса восходит к какой-

то не дошедшей до нас школьной драме первой половины XVIII в., в свою очередь представляющей собой инсценировку некоей переводной повести, — явление, с которым мы постоянно сталкиваемся в театре петровского времени. Оба эти предположения не столько исключают, сколько дополняют друг друга. Но наряду с этим в драму о царе Максимильяне введён ряд интермедий (комическая сцена с гробокопателем, с доктором и др.), часто весьма откровенного свойства. Наконец, эпизод о борьбе Аники-воина со смертью представляет собой почти буквальный пересказ весьма популярного в допетровской письменности «Прения живота со смертью». Самое имя Аники-воина встречается в народных картинках петровского времени. Этот пёстрый состав, как и самое содержание пьесы, определяет собой и вероятное место показа её. В таком виде она, конечно, не могла быть представлена ни на придворной сцене, ни в школьных московских театрах — академическом и доктора Бидлоо. Очевидно, шла она в тех примитивных театрах-балаганах, которые, как мы уже знаем. импровизировались то там, то здесь для простого народа актёрами-любителями — академическими и гошпитальными учениками, подьячими, придворными служителями и т. п. За это же говорит и словесное оформление пьесы: как и известная уже нам «Комедия о графе Фарсоне», написана она «складной речью» — рифмованной прозой интермедий и народных картинок. Тем интереснее, что основная фабула пьесы имела несомненное злободневно-политическое звучание. Едва ли не самым драматическим эпизодом петровского времени — борьбы допетровской «старины» и петровской «новизны» — была казнь Петром своего сына, царевича Алексея, который находился в явной оппозиции к преобразованиям отца и вокруг которого группировались силы церковной и политической реакции. Казнь царём сына не могла не потрясти народного сознания. Сочувственное отношение к судьбе царевича сказывается в некоторых народных песнях. Нашло оно замечательное по своей трогательной наивности выражение и в одном эпизоде пьесы, повторяющемся в ряде дошедших до нас вариантов. Палач беспрекословно выполняет повеление грозного царя и рубит Адольфу голову. Однако все симпатии его на стороне казнимого, настолько, что «зарубив» его, сам он тут же кончает с собой.

Естественно, что приверженцы старины, противники Петра, постарались использовать эти народные настроения. В переводной литературе нашлась какая-то неизвестная нам повесть о казни царём-отцом непокорного сына. Фабула этой повести и легла в основу пьесы о царе Максимильяне. Пострадавший царский сын был наделён в пьесе традиционно-житийными чертами мученика за веру, каким и старались изобразить казнённого царевича его приверженцы.

Пьеса сделалась действительно весьма популярной в народе. При этом, перейдя из рук создавшего её автора в народную среду, она приобрела — и, конечно, очень скоро — весьма знаменательные новые черты. Так, оппозиция Адольфа отцу получила неожиданно новую окраску. В ряде дошедших до нас вариантов Максимильян гневается на сына не только за то, что он не признаёт «кумирических богов», а и за то, что он гулял по Волге-реке с разбойниками — «с вольной шайкой, с разбойниками знался» — и даже был у них атаманом. Наряду с внутренним несочувствием, но внешним трепетом перед лицом грозного царя начинают прорываться и насмешливо-сатирические по отношению к нему нотки. Царь любит попользоваться чужим трудом на даровщинку: когда гробокопатель просит полагающуюся ему плату, царь спешит отделаться от него.

Гробокопатель: Царь, пожалуй денежки за работу.
Царь Максимильян: Приходи, старик, в субботу.

Этот обмен репликами повторяется в пьесе несколько раз. Зато в одном из вариантов и Маркушка-гробокопатель в ответ на слова царско-

го скорохода: «Поди скорей! Царь ждёт!» прехладнокровно отвечает: «Не велика птица — твой царь-то, и подождёт». Наконец, в пьесу, повествующую о мученичестве за веру, вводится весьма сатирическая сценка между пьяным дьяконом и попом, пародирующая церковную службу.

Драматургическая форма комедии о царе Максимильяне также весьма напоминает всё ту же «Комедию о графе Фарсоне», но отличается ещё бо́льшим примитивизмом. Пьеса построена на непрерывно возвращающихся эпизодах (несколько раз повторяется появление перед царём Максимильяном сына, появление гробокопателя и т. д.), при чём повторяются не только ситуации, но персонажи всё время обмениваются между собой всё теми же репликами, получающими значение раз навсегда установившихся, постоянных «складных», т. е. выраженных «складной речью», формул: Большинство «явлений» построено совершенно симметрично. Почти каждое «явление» заканчивается или начинается одними и теми же призывными словами царя Максимильяна к скороходу. В ряде записей ответные реплики царю прямо повторяют сказанное им. Эта крайняя простота построения пьесы и всего её словесного оформления сообщает ей не только весьма своеобразную и по-своему очень действенную художественную выразительность, но и обусловливает её исключительную доходчивость до самого неискушённого зрителя, тем самым определив её дальнейшую судьбу. Судьба эта весьма примечательна. В течение почти двухсот лет (до самой революции) пьеса сохраняется в народной памяти, расходится по всей стране, разыгрывается крестьянами в деревнях, рабочими на фабриках, солдатами в казармах.

«Царь Максимильян» зарегистрирован исследователями в огромном количестве (по данным акад. Ю. М. Соколова, больше чем в двухстах) вариантов, порой весьма отличающихся друг от друга. Исполнение его отмечено в самых различных местах — в деревнях и сёлах Архангельской, Черниговской, Минской, Ярославской, Костромской губерний, в одной из оренбургских казачьих станиц, на фабриках и заводах Киевской и Костромской губерний. Писатель-славянофил И. С. Аксаков присутствовал в 1855 г. на представлении «Царя Максимильяна» солдатами в Бендерах, в Бессарабии. Один из вариантов записан во время русско-японской войны в Маньчжурии, где пьеса неоднократно исполнялась в полку.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ.

Тексты почти всех рассмотренных нами повестей петровского времени опубликованы в сборнике В. В. Сиповского «Русские повести XVII—XVIII вв.», СПБ. 1905. Там же — общая вступительная статья Сиповского. Перечень рукописных повестей XVIII в. дан в работе А. Н. Пыпина «Для любителей книжной старины, библиографический список рукописных романов, повестей, сказок, поэм и пр., в особенности из первой половины XVIII в.», М. 1888.

Образцы любовной лирики петровского времени приводятся в сборнике «Вирши. Силлабическая поэзия XVII—XVIII веков» (малая серия «Библиотеки поэта», Л. 1935); там же — вступительная статья И. Н. Розанова «Русское стихотворство от начала письменности до Ломоносова». Образцы стихов Монса и записей Столетова опубликованы в исследовании М. И. Семевского «Царица Екатерина Алексеевна, Анна и Виллим Монс», СПБ. 1884 (стр. 283—284 и 307—308).

Тексты дошедших до нас пьес репертуара первого публичного театра напечатаны в сборнике Н. С. Тихонравова «Русские драматические произведения 1672—1725 гг.», т. I—II, СПБ. 1874. Там же — вступительная статья Тихонравова: «Репертуар русского театра в первые пятьдесят лет его существования» (вошла в собрание сочинений Тихонравова, т. II, стр. 93—119). «Комедия о графе Фарсоне» опубликована в серии «Памятников древней письменности и искусства» (Н. М. Петровский «К истории русского театра. Комедия о графе Фарсоне», 1900); «Акт о Калеандре» и шутовская комедия — в сборнике В. Н. Перетца «Памятники русской драмы эпохи Петра Великого», СПБ. 1903; тексты интермедий — в сборнике «Одиннадцать интермедий XVIII века», 1915, и в «Летописях русской литературы и древности», изд. Н. Тихонравовым, т. II, М. 1859, стр. 35—50, «Русские интермедии первой половины XVIII века»; интермедия о гаере — в упомянутом сборнике Тихонравова (т. II, стр. 485—498); интермедия о старце опубликована и прокомментирована проф. Н. К. Гуд-

зием в «Известиях Таврического университета», 1919, стр. 10—18. Пьеса о царе Максимильяне опубликовывалась неоднократно: Н. Е. Ончуков «Северные народные драмы», СПБ. 1911; Н. Н. Виноградов «Народная драма «Царь Максимильян», СПБ. 1914 (здесь даны записи четырёх вариантов пьесы; краткая вступительная статья — акад. А. И. Соболевского). Подробная библиография — в книжке А. М. Ремизова «Царь Максимильян» по своду В. В. Бакрылова, 1920. О драме «Царь Максимильян» — статья Р. М. Волкова «Народная драма «Царь Максимильян». Опыт разыскания о составе и источниках», «Русский филологический вестник», 1912, т. XVII, стр. 323—343; т. LXVIII, стр. 280—323. Текст и объяснительная статья к картинке «Мыши кота погребают» — в сборнике Д. А. Ровинского «Русские народные картинки», т. I—V, 1881 (см. по алфавитному указателю в конце V тома).

Лучшим пособием для изучения культуры петровского времени является монументальное исследование акад. П. П. Пекарского «Наука в литературе при Петре Великом», т. I—II, СПБ. 1862. Стилевой анализ литературы петровского времени дан в работе В. Н. Перетца «Очерки по истории поэтического стиля в России (Эпоха Петра Великого и начало XVIII ст.)», I—IV, 1905, и V—VIII, 1907; общая историко-литературная характеристика — в статье Л. И. Тимофеева «Очерки по истории русской литературы XVIII века», «Литературная учёба», 1937, № 9, стр. 1—24, и № 12, стр. 19—40.

Ряд статей, посвящённых отдельным сторонам литературы петровского времени — в III томе «Истории русской литературы» Академии наук СССР: А. И. Грушкин, «Публицистика Петровской эпохи», стр. 75—96; проф. И. П. Ерёмин, «Театр и драматургия начала XVIII века», стр. 97—116; В. Д. Кузьмина, «Повести петровского времени», стр. 117—136; проф. И. Н. Розанов, «Стихотворство петровского времени», стр. 137—149. А. И. Грушкин, «Петровская эпоха в фольклоре», стр. 150—156. Здесь же — статьи, вводящие в изучение данного периода: акад. А. И. Белецкий, «На рубеже новой литературной эпохи», стр. 3—24; проф. В. А. Десницкий, «Реформа Петра I и русская литература XVIII века», стр. 25—50; проф. Г. О. Винокур, «Русский литературный язык в первой половине XVIII века», стр. 51—72.

О лирике см. А. А. Веселовский, «Любовная лирика XVIII века. К вопросу о взаимоотношении народной и художественной лирики XVIII века», СПБ. 1909; В. В. Сиповский, «Русская лирика», вып. 1, XVIII век. СПБ. 1914.

О театре см. П. О. Морозов, «История русского театра до половины XVIII столетия», СПБ. 1888 (соответствующие главы); И. А. Шляпкин, «Царевна Наталья Алексеевна и театр её времени», 1898; С. Игнатов, «Театр петровской эпохи» (статья в коллективной «Истории русского театра», под ред. В. Каллаша и Н. Эфроса, т. I, стр. 69—88). Из новейших работ представляет интерес статья проф. М. П. Алексеева. «О связях русского театра с английским в конце XVII — начале XVIII вв.» («Учёные записки» Ленинградского университета, № 87, Саратов, 1943, стр. 122—140).



Феофан Прокопович.

Почти все памятники художественной литературы петровского времени, в которых так или иначе отразились новые начала, внесённые в русскую жизнь преобразовательной деятельностью Петра, дошли до нас, как мы видели, без имени авторов. Первым и в сущности единственным известным нам автором, горячо ратовавшим за эти новые начала, осознанно и настойчиво проводившим их во всём, что он ни писал, был один из самых выдающихся государственных и культурных деятелей данной эпохи, основоположник просветительства и патриотической традиции в нашей литературе XVIII в., оратор и публицист, драматург, поэт и теоретик литературы — Феофан Прокопович.

Биографические данные

Феофан Прокопович (1681—1736) вырос в относительно демократической среде — был сыном киевского мелкого торговца. После смерти отца он жил с матерью в крайней нищете. Учился Феофан в Киево-Могилянской академии, где получил обычное схоластическое образование. Не удовлетворяясь этим, Феофан поехал совершенствоваться в науках за границу: учился сначала в польских школах (для чего даже принял униатство), затем в знаменитом коллегиуме святого Афанасия в Риме, специально созданном для учеников — греков и славян, с целью воспитывать из них пропагандистов католицизма. Однако Феофан никак не заразился «папежским духом», как сам он называл впоследствии католические пристрастия, которыми грешило большинство представителей южнорусской образованности. Наоборот, попав в самый центр католического мира, он вынес оттуда идеи Возрождения и Реформации и кровную на всю жизнь ненависть как к католицизму, так и ко всякого рода мракобесию и изуверству вообще. В Риме Феофан занимался не только богословием, но и основательным изучением знаменитых античных писателей — ораторов, историков, поэтов — и выдающихся произведений искусства. Занимался он и точными науками, в частности математикой.

Около 1704 г. Феофан вернулся в Киев, снова принял православие, постригся в монахи и стал преподавателем пиитики и риторики в Киево-Могилянской академии. В 1706 г. он произнёс приветственную проповедь в честь приехавшего в Киев Петра. В 1709 г., вскоре после Полтавской битвы, выступил, снова в присутствии Петра, с «Панегирикосом или словом похвальным о преславной над войсками свейскими победе». По желанию Петра проповедь была переведена Феофаном на латинский язык, «яко всей Европе общий». С этого времени начинается сближение Феофана с царём. В 1711 г. он находится при Петре в турецком походе, затем назначается ректором академии, а в 1716 г., по вызову Петра, переезжает в Петербург; через некоторое время, несмотря на самое решительное противодействие реакционных иерархов с «местоблюстителем патриаршего престола» Стефаном Яворским во главе, возводится в сан епископа (позднее стал архиепископом и первенствующим членом Синода). Отныне Феофан делается одним из ближайших пособников Петра, в частности его правой рукой по делам церкви. В своих проповедях и приветственных словах царю Феофан с церковной кафедры поддерживает все его начинания, доказывая текстами священного писания важность просвещения, пользу поездок русских людей в «чужие краи», удобство новой одежды на западный образец, необходимость создания морского флота (в частности им было написано и предисловие к морскому уставу) и т. п. При непосредственной помощи Феофана был проведён Петром и давно задуманный им переворот в области церковного управления. В 1720 г. Феофаном был составлен «Духовный регламент», который и был положен в основу церковного устройства: патриаршество было вовсе уничтожено, церковь получила коллегиальное управление под главенством самого царя, «епископа епископов», как именовал его Феофан в другом своём сочинении — «Розыск исторической». Всё это вызвало бешеную ненависть к Феофану со стороны реакционного духовенства. После смерти Петра, в связи с наступлением общей реакции его преобразовательной деятельности, стали поговаривать и о восстановлении патриаршества; на место патриарха прочили одного из самых злейших врагов Феофана — ростовского епископа Георгия Дашкова. В 1728 г. в печати появилась книга покойного Стефана Яворского «Камень веры», направленная против Феофана как носителя лютеранской «ереси» на Руси. «По двоеверию он — родной сын Лютера, по злобе — брат, по клевете — родственник, по духу — такой же», — писали о Феофане его враги.

Положение Феофана не только пошатнулось, но и стало угрожающим. «Моё положение было так стеснено, что я думал, что всё уже для меня кончено... казалось, я находился в царстве молчания», — вспоминал позднее сам Феофан. Действительно, одна из глав «Камня веры» прямо требовала смерти еретиков. В то же время Феофан оказывается центром, вокруг которого группируются наиболее передовые, просвещённые люди эпохи, горячие приверженцы петровских преобразований. Феофан присваивает этому кружку выразительное название «учёной дружины». В состав её входят молодой Кантемир, историк Татищев и некоторые другие. Все члены «учёной дружины» исповедовали доктрину, позднее получившую название «просвещённого абсолютизма», — сходились на том, что создать плотину против политической и церковной реакции, двигать страну дальше путями Петра может только неограниченная верховная власть. Это определило их позицию при восшествии на престол Анны Ивановны. Как известно, после смерти Петра II члены высшего правительственного органа в стране — верховного тайного совета, так называемые «верховники», наметив на освободившийся престол дочь старшего брата Петра I, Анну Ивановну, обусловили её воцарение рядом «кондиций», ограничивавших самодержавную власть и фактически отдававших страну в руки аристократической олигархии — представителей нескольких наиболее влиятельных семейств.

Феофан при ближайшем участии других членов «учёной дружины» стал во главе дворянской оппозиции «затейке» верховников, убедив Анну в последний момент разорвать уже подписанные было ею «кондиции». Победа Анны была и личным торжеством Феофана: он начинает снова играть главную роль в церковных делах, жестоко, при помощи страшной «тайной канцелярии», расправляясь со своими врагами из реакционного церковного лагеря.

Личность Феофана. Основной чертой интеллектуального облика Феофана была неутолимая тяга к знанию. «Поямым учением просвещённый человек никогда сытости не имеет в познании своем, но не престанет никогда учитися, хотя бы он Мафусаилов век пережил», — замечал он позднее в «Духовном регламенте». И потребность «упиваться разумом», страсть к учению не покидала Феофана во всю его жизнь. Собранная им библиотека составляла до 30 000 книг по самым различным отраслям знания. В результате он сделался одним из образованнейших людей своего времени, обширностью, глубиной и разнообразием познаний удивляя знавших его иностранцев.

Учёных монахов мы встречаем и в старой Московской Руси. Но «учёность» их обычно носила средневеково-схоластический характер. Типичным представителем такой учёности был, например, Симеон Полоцкий, горячо ратовавший, в противовес византийско-московским книжникам, за необходимость знания. Но его представления о действительном устройстве вселенной отличались детской наивностью, восходя к средневековым докоперниковым построениям, решительно опровергнутым к тому времени наукой. Так, в рассуждении «О небеси и земле», находящемся в его главном богословском сочинении «Венец веры», он с полной убеждённостью утверждал, что «земля всего мира кентр». Так же продолжали думать и наши церковные деятели петровского времени, категорически выступая против системы Коперника, как противоречащей библии. «Местоблюститель патриаршего престола», т. е. носитель высшего церковного авторитета того времени Стефан Яворский, в одной из своих проповедей иронически замечал по поводу учения Коперника о движении земли вокруг солнца: «Одному только некоему астроному Копернику приснилося, будто солнце, луна, звёзды стоят, а земля оборочается противо священным писаниям. Смеются с него богослови». Наоборот, Феофан, ещё в Киево-Могилянской академии первым преподававший наряду с богословием физику и математику, был последователем новой европейской науки Бэкона и Декарта, горячим сторонником научного миросозерцания, основанного на точном знании и прямо противоположного тем средневековым антинаучным представлениям, которые господствовали в его время на Руси. Замечательно в этом отношении стихотворение, написанное Феофаном на латинском языке, по поводу папского суда над Галилеем, проповедовавшим систему Коперника (суд над Галилеем происходил в 1633 г., т. е. лет за 60—70 до появления в Риме Феофана).

«Зачем, о нечестивый папа, мучишь ты деятельного служителя природы, — обращается Феофан к папе. — О, жестокий тиран! Чем заслужил этот старец такое гонение? Папа, ты сумасшествуешь...» Заканчиваются стихи не менее энергично: «Глубочайшие подонки слепого мира! Тебе ли судить о светлых мыслях Галилея! Тебе ли обвинять в преступлениях проницательность ума, зоркого как рысь? Должно быть, дрянной крот видит лучше рыси».

Ту же, если не ещё бо́льшую «варварскую тупость», «алчную корысть», «косность и невежество» усматривал Феофан и в реакционном большинстве современного ему русского духовенства — носителей средневековой схоластической образованности. «Что сказать, — писал он в одном из своих частных писем, — о папах и монахах или о наших латинщиках... они знают всё, готовы отвечать на всякие вопросы и отвечают так самоуверенно и так нахально, что на волос не хотят подумать о том, что говорят. При наблюдениях над этими личностями мне, к крайнему сожалению, приходится сознаться, что есть люди глупее римского папы». Всю свою жизнь и в своих церковных проповедях, и в своих произведениях светско-литературного характера Феофан, как дальше увидим, с исключительным сарказмом бичевал «самоуверенное ничтожество» этих «сумасбродов и неуков», их претензии выдавать себя за единственных носителей истинной учёности. Следуя практике католицизма, русские «латинщики» замыкались в узкую касту жрецов, считали, что дело мирян не рассуждать, а верить. Феофан, наоборот, стоял в этом вопросе, как и во многих других, на почве идей реформации, высказывался за перевод на русский язык Библии, за совершение богослужения на «простонародном языке». Стремясь приблизить религию к народу, Феофан написал два разговора, в которых в весьма популярной форме, на языке, близком к живому народному говору, изложил некоторые основные пункты православия. С этой же целью, по желанию Петра, он составил букварь-катехизис «Первое учение отрокам», сделавшийся на долгое время обязательной учебной книгой, но также встреченный крайне враждебно ревнителями «древлего благочестия». В одном из только что упомянутых разговоров — «Разговор гражданина с селянином да певцом или дьячком церковным» — Феофан устами «гражданина» выдвигает мысль о желательности всеобщей грамотности. Сам живо интересовавшийся «свободными учениями», т. е. светской наукой, Феофан решительно отстаивал право на научное исследование природы, хотя бы оно и приводило к выводам, противоречащим «священному писанию». По поводу столь волновавших в то время умы споров о системе Коперника он прямо замечал в своём «Богословии»: «Если ученики Коперника и другие учёные, защищающие движение земли, могут привести в доказательство своего мнения достоверные физические и математические доводы, то тексты священного писания, в которых говорится о движении солнца, не могут служить для них препятствием, ибо эти тексты следует понимать не в буквальном, а в аллегорическом смысле». Положение это, открывавшее возможность независимого от контроля церкви, свободного научного изучения, широко использует, как ниже увидим, Ломоносов в своей борьбе с реакционными церковниками. Организовав

у себя в доме школу для сирот всякого звания, Феофан после открытия Академии наук направил лучших своих учеников в академическую гимназию для получения ими светского образования.

Конечно, не следует слишком преувеличивать научный пафос Феофана. Всё же этот рационалист, последователь Бекона и Декарта, насадитель «здравого учения», был в основе своей богословом, учителем церкви. Когда, например, позднее, в 1730 г., один из близких ему по духу и мысли людей, историк Татищев, вздумал сомневаться в божественном происхождении «Песни Песней», утверждая, что в ней излагается всего-навсего обыкновенная история страстной любви Соломона к своей невесте, Феофан выступил со специальным трактатом, направленным «против неискусных и малорассудных мудрецов, легко о книге сей помышляющих». Но в то же время этот богослов и учитель церкви был, как уже сказано, первым в многочисленном и славном ряду наших писателей-просветителей XVIII в.

В самом облике Феофана было что-то роднящее его с европейскими гуманистами эпохи Возрождения. Этот учёный монах отнюдь не был аскетом, умел ценить земную жизнь и её радости: понимал и любил искусство, завёл у себя в доме хор и оркестр, был весёлым собеседником за стаканом вина. Рассказывают, что однажды один из архиереев донёс Петру, что Феофан не только устраивает у себя концерты, но и услаждает ими «нехристей» — иностранных дипломатов. Пётр предложил доносчику немедленно отправиться вместе к Феофану, чтоб самим убедиться в этом. Подъехав к дому Феофана, они действительно услышали звуки музыки: «Государь с архиереем вошли в собрание. Случилось так, что хозяин в то самое время держал в руке кубок вина; но, увидя государя, дав знать, чтобы музыка замолкла, и подняв руку, громогласно произнёс: «Се жених грядет во полунощи, и блажен раб, его же обрящет бдяща, недостоин же, его же обрящет унывающа. Здравствуй, всемилостивейший государь!» В ту же минуту подносится всем присутствующим по такому ж бокалу вина, и все пьют за здоровье его величества. Государь, обратившись к сопровождавшему его архиерею, сказал: «Ежели хотите, то можете остаться здесь, а буде не изволите, то имеете волю ехать домой, а я побуду с столь приятной компанией». Точен или не точен этот рассказ, он в высшей степени характерен. Именно такой человек нужен был Петру, чтоб нанести решительный удар церковной реакции.

Патриотизм Феофана.

Был Феофан и горячим патриотом. Он выступал энергичнейшим противником закоснелой и самодовольной старины, страстно доказывал необходимость петровских нововведений — усвоения западноевропейской образованности. «Не оный ли безумный упрямым и безответным обычный ответ: дело новое?» — восклицает он в одной из своих наиболее знаменитых проповедей «Правда воли монаршей». «О скудного и окаянного суесловия! Аще бы и новое се дело, что же самая новость вредит?.. Зло — и старое зло есть; добро — и новое добро есть. Разве бы ещё сказал кто, что дело сие у нас не бывало. Хотя бы и не бывало — что противно?.. Первое явилося огненное оружие у прочих народов, нежели у нас; но если бы и к нам оное доселе не пришло, — что бы было и где бы уже была Россия? Тожде разумей и о книжной типографии, о архитектуре, о прочих честных учениях. Разумный есть и человек, и народ, который не стыдится перенимать доброе от других и чуждых; безумный же и смеха достойный, который своего и худого отстать, чужого же и доброго принять не хощет». Но в то же время Феофан решительно ополчался на иностранцев, которые кичились своим мнимым «превосходством», «презирая» русский народ, «яко немощный и грубый».

Прекрасно владея несколькими языками, Феофан при общении в России с иностранцами демонстративно не хотел «употреблять никакого, кроме русского», и только в крайних случаях объяснялся на латинском, как международном научном языке того времени. Постоянно сетовал Феофан на пренебрежение его современников к своему историческому прошлому, на то, что «столько славных деяний нашего отечества» совершенно забыто: «едва что передано памяти потомства из того, что совершило оно до сих пор». Сам Феофан не только изучал русские древности, собирал исторические материалы (многочисленные исторические примеры и параллели рассыпаны по всем его проповедям), но и составил несколько специальных работ по русской истории («Родословная роспись великих князей и царей российских до государя Петра I», 1717 г., и др.). Принимал он ближайшее и непосредственное участие и в составлении «Истории Петра», изданной позднее Щербатовым. Восторженно славил Феофан в своих речах-проповедях все наиболее выдающиеся события петровского времени. В его «похвальных и поздравительных» «словах и речах» громко и торжественно зазвучала та тема — Петра, строителя Петербурга, героя Полтавской победы, — которая пройдёт через всю нашу литературу XVIII и начала XIX в., завершаясь «Полтавой» и «Медным Всадником» Пушкина. Одновременно гневно заклеймил Феофан предательство «проклятого изменника», «изверга отечества», «ляхолюбца» Мазепы. Прославляя Петра, Феофан прославлял и весь русский народ: «Достоин царь такового воинства и воинство такового царя», — заявлял он в «Панегирикосе или слове похвальном о преславной над войсками свейскими победе 1709 г.». Замечательны слова его о «народе российском», героически выросшем и закалившем себя в грозные дни войны со Швецией, когда был поставлен вопрос о его существовании как великой нации: «О всемирного удивления! как незапно да вельми знатно в войне сей стала в славу и пользу возрастати Россия! Растёт человек, растёт древо, ведаем, да никакима очима

не можем усмотрети растительного движения: а мир весь ясно видел, как народ российский, когда весьма ему исчезнути многие провещали, возрастал высоко и аки бы подымался от гнушения в похвалу, от презрения в страх, от немощи в силу («Слово о состоявшемся между Империею Российскою и короною шведскою мире 1721 г.»).

Литературная деятельность. Как писатель Феофан ярко проявил себя уже в первый киевско-украинский период своей деятельности. Литературным центром, рассадником художественной литературы по всей Украине была в это время Киево-Могилянская академия. Здесь господствовал стиль так называемого школьного, или схоластического, классицизма. Основными литературными жанрами, культивировавшимися в Академии, были напыщенно-риторические, витиевато-замысловатые проповеди, школьные драмы, наконец, религиозная, дидактическая и панегирическая лирика.

Феофан в своей литературной деятельности следует в основном традиции школьного классицизма, но в то же время настойчиво стремится освободить его от схоластики и пышной риторики, придать ему бо́льшую жизненность, естественность и простоту. По натуре Феофан был страстным обличителем-публицистом, «самым плодовитым и самым талантливым публицистом эпохи преобразования», как справедливо называет его Плеханов. Идеалом Феофана был «свет науки» — просвещение.

Наиболее злобных и опасных врагов просвещения усматривал он в подавляющем большинстве представителей того сословия, к которому сам принадлежал, пороки и недостатки которого видел и знал больше, чем кто-нибудь. Пафосом обличения этих пороков, гневной сатирой на «тёмных людей» петровского времени — «любителей невежества», «сумасбродов и неуков», «алчных корыстолюбцев», сделавших себе из культивируемой ими тьмы народной доходную статью, — проникнута вся его литературная деятельность.

В большинстве своих писаний Феофан стоит за пределами художественной литературы. С одной стороны, он — высший церковнослужитель, архиепископ, глава церкви, с другой — церковный политик, законодатель, публицист. Естественно, что его основными литературными жанрами являются жанры богословского трактата, церковной проповеди, законодательных постановлений, весьма далеко отстоящие от жанров художественной литературы. Однако своеобразие писательского лица Феофана в том, что и в этих далёких от художественной литературы жанрах пробивается ярко выраженная струя сатирика-памфлетиста. По справедливым словам П. Пекарского, «часто вместо проповеди выходил у него политический памфлет, а из законодательного памятника — сатира». В самом деле, исчисляя, например, в «Духовном регламенте» — этом важнейшем законодательном акте по церковным делам петровского времени, определившем устройство русской церкви на протяжении почти двухсот последующих лет, — обязанности епископов, Феофан по существу даёт яркую обличительную зарисовку-характеристику современных ему «князей церкви» с их надутой гордостью, требованием себе почти божеских почестей, злоупотреблением властью судить и решать в делах веры, взяточничеством, поборами. «Регламент» предписывает епископам «ведать меру чести своея и не высоко о ней мыслить», предлагает «укротити оную вельми жестокую епископов славу, чтоб оных под руки донележе здравы суть, не вожено, и в землю бы оным подручная братия не кланялись». Тут незаметно для себя законодатель переходит даже из сослагательного наклонения в изъявительное, из прошедшего времени в настоящее: «И оные поклонницы самохотно и нахально стелются на землю, да лукаво: чтоб так неистовство и воровство своё покрыть». От епископа требуется, чтоб он «не был дерзок и скор, но долготерпелив и рассудителен во употреблении власти своей осязательной, то есть во отлучении и анафеме». Специально подчёркивается, что «если епископ похощет звать к себе гостей,

то весь бы тот трактамент своею казною отправлял, а не налагал бы побору на священство или на монастыри». Разъезды епископов с их свитами по епархиям приравниваются Феофаном не более не менее как к татарскому нашествию. Епископ должен «крепко заповедать служителям своим, чтоб в посещаемых городах и монастырях благочинно и трезво пребывали и не творили б соблазна... Кольми паче не дерзали бы грабить..., ибо слуги архиерейские обычно бывают лакомые скотины, и где видят власть своего владыки, там с великою гордостию, бесстудием, как татаре, на похищение устремляются». В одной из своих наиболее знаменитых проповедей «Слово о власти и чести царской», сказанной им в 1718 г. в связи с делом царевича Алексея Петровича, вокруг которого, как уже указывалось, группировались все силы политической и церковной реакции, Феофан так отзывается о реакционных иерархах, недовольных преобразовательной деятельностью Петра: «Суть неции... или тайным бесом льстимии или меланхолиею помрачаемы, которые таковаго некоего в мысли своей имеют урода, что всё им грешно и скверно мнится быти, что либо увидят чудно, весело, велико и славно... лучше любят день ненастливый, нежели вёдро; лучше радуются ведомостьми скорбными, нежели добрыми... аще кого видят здрава и в добром поведении то, конечно, не свят, хотели бы всем человеком быти злообразным, горбатым, тёмным, неблагополучным и разве в таком состоянии любили бы их». Эти-то «злобнии и понурии меланхолики» выступают против верховной воли и власти преобразователя Петра аргументами религиозного порядка, «богословствуют от писания», «да так, — добавляет Феофан, — как то летают прузи (саранча, — *Д. Б.)*, животное крылотелое, но что чревище великое, а крыльца малые и не по мере тела: вздоймется полететь, да тотчас и на землю падает». Здесь дана убийственная по сарказму характеристика исконных врагов Феофана, апостолов невежества, лицемерных постников, реакционных «монахов и попов», проповедующих аскетизм, небесное и волочащихся по земле своими плотно набитыми большими «чревищами». Не менее примечательна концовка этой проповеди: в форме доходчивого реально-бытового анекдота Феофан окончательно пригвождает к позорному столбу лицемерие реакционеров из церковного лагеря:

«Два человека вошли в церковь — не помолитися, но красти. Один был в честном платье, а другой в рубище и лаптях; а договор был у них не в общую корысть собирать, но что кто захватит, то его. Лапотник искуснейший был и тотчас во алтарь, да на престол, и обираючи заграбил, что было там. Взяла зависть другого и аки бы с ревности: «Ни ли ты, рече, боишься бога — в лаптях на престол святый схватился» — а он ему: «Не кричи, брат, бог не зрит на платье, — на совесть зрит». Впоследствии эта концовка получила чисто литературную обработку в одной из басен Сумарокова. Огромное влияние публицистика Феофана оказала и на сатиры Кантемира. Со своей стороны, Феофан и сам широко пользуется в своих проповедях литературным, в частности басенным, материалом. Саркастически издеваясь над «льстецами», которые готовы похвалить «и кашель господский», Феофан продолжает: «А хвалит с таковым намерением, каковое было у оной лисицы Есоповой, когда врана, брашно во устах держащего видя, похваляла от красоты лица и просила, дабы испустил сладчайший еще глас свой, си есть дабы тако ей снедь оную уронила». Так проповеди Феофана питали собой нашу последующую художественную литературу и, в свою очередь, были обильно напитаны литературностью.

Всячески добивается Феофан опростить свои проповеди и по форме, очистить их от «пустословий софистических», — излишней риторики и витиеватости. Называя польские католические школы, оказавшие большое влияние на русский церковно-проповеднический стиль, «фабриками испорченного красноречия», Феофан решительно ополчается против вычурно-напыщенного «курьёзного слога» «учёных хвастунов», — пропо-

ведников, которые усвоили себе манеру выражаться «как можно удивительнее и необыкновеннее». В противоположность этому сам Феофан старается говорить и писать как можно обыкновеннее и проще. Этими же чертами отмечена не только публицистика Феофана, но и сравнительно весьма немногочисленные его произведения собственно литературно-художественного рода.

Трагедокомедия «Владимир». Самым значительным произведением киевско-украинского периода деятельности Феофана и наиболее крупным его литературно-художественным произведением вообще является написанная им в 1705 г. для очередного школьного представления учеников академии «трагедокомедия» «Владимир». Пьеса написана на украинизированном церковно-славянском языке и потому представляет собой явление скорее украинской литературы. Однако мимо неё никак не может пройти историк и русской литературы.

Избрав темой своей пьесы рассказ о просвещении Владимира светом христианской веры — «повесть о обращении к Христу равноапостольного нашего Владимира», Феофан оставался в кругу традиционной религиозной тематики школьных драм. Ряд мест пьесы, повествующих о той внутренней борьбе, которая происходила в душе Владимира прежде чем он решил окончательно принять христианство, почти буквально совпадает с соответствующими местами церковной проповеди на день святого Владимира, произнесённой Феофаном около этого же времени в Киеве. Однако традиционной теме Феофан сообщает совсем новую окраску. Выбранный им религиозный сюжет вместе с тем является сюжетом национально-историческим. Впервые в нашей литературе появляется пьеса из русской истории.

Мало того, историческая пьеса Феофана была одновременно проникнута самой жгучей современностью. Религиозная оболочка заключала в себе злободневное общественно-политическое ядро. Тема борьбы просвещения, прогресса, новых начал, осуществляемой светской властью в лице Владимира, с силами старого порядка, олицетворёнными в лице грубых, корыстных и невежественных жрецов, была весьма актуальна в дни, когда аналогичную борьбу повёл Пётр с современными ему «любителями невежества» — массой реакционного духовенства. Аналогия напрашивалась тем более, что сам Феофан весьма прозрачно намекал на тех, кого он имеет в виду под «жрецами» пьесы. Так, в одном месте главный жрец Жеривол прямо назван «попом» (действие II, явление 2); в другом — жрецы называются «калугерами» — монахами (действие II, явление 3). При представлении пьесы первое из этих мест было, видимо, завуалировано; по крайней мере, в большинстве списков XVIII в. слово «поп» заменено словом «муж». Безошибочно разгадали оригиналы феофановых жрецов сами реакционные деятели церкви. «Архиереев, иереев православных жрецами и фарисеями называет», — писал один из них в доносе, поданном на Феофана уже после смерти Петра, — «... священников российских называет жериволами, лицемерами, идольскими жрецами, а чернецов — чёрными мужиками и чертями, и монашество и черниц желает искоренить». Это же прямо признал в своём официальном объяснении по поводу доноса и сам Феофан, естественно отрицая только, чтоб он «охужал» так «сплошь всех священников». «Ведаю, что великая часть нашего священства непотребныи суть и таковых имён и подобий достойни... и кто сего не ведает». Негодование реакционных церковников против Феофана было вполне понятно. Важное и серьёзное изложение основ христианской веры, содержащееся в речах греческого философа, изображение трагического борения старых и новых начал в душе Владимира и т. п. — сочетается в пьесе Феофана — отсюда и название ее «трагедокомедией» — с комическим, с элементами резкой сатиры в изображении «жрецов», показываемых в исключительно непривлекательном виде. Из-под пера этого монаха и будущего архиепископа вышел памфлет на ре-

акционное духовенство, по своей обличительной резкости почти не имеющий себе подобного во всей нашей литературе. Недаром лет сто спустя современник Пушкина, поэт Гнедич, замечал по поводу пьесы Феофана: «Свобода мыслей в сочинителе показывает человека, которого идеи были выше круга идей того времени, который имел довольно надеянности на себя, чтоб выражать мысли, какие в тот век и на ухо говорить страшились». Напомним, что пьеса Феофана была написана в самом начале его деятельности, ещё до сближения его с Петром. При этом пикантнее всего, что разыгрывалась пьеса Феофана учениками духовной академии. Уже самые имена жрецов — Жеривол, Пияр, Курояд заключают в себе характеристику их носителей — приём, излюбленный впоследствии нашими писателями-классицистами, но Феофаном применяемый у нас впервые. Действительно, ненасытное любостяжание, безмерное обжорство, пьянство, всецелая преданность плотским похотям — «бесу тела» — являются их отличительными чертами. В репликах и взаимных характеристиках Жеривола и его товарищей черты эти раскрываются с комическим преувеличением, непосредственно восходящим к грубоватому балагурству и народному юмору интермедий. Главный жрец Жеривол с вожделением вспоминает о тех днях, когда щедрый к богам Владимир оделял их обильными жертвами. Тогда наедались и жрецы до того, что «громом» равнялись с самим Перуном; теперь же настали плохие времена:

Но уже тую щедрость измени. О студа!
Даде вчера едина козла, тако худа,
Тако престарелого, тако бестелесна,
Тако изнуренного, иссохша, бесчестна,
Тонка, лиха, немощна, бескровна, бесплотна...

Величайшая обида для Жеривола в том, что теперь он вынужден будет называться всего лишь Козлоядом. Жеривол вообще никогда не может насытиться. По рассказам его сотоварищей жрецов, даже тогда, когда «напитанный многими жертвами» так, что чрево его становится подобным «превеликой клади», он засыпает, он всё продолжает двигать челюстями: «И во сне жрёт Жеривол». Обжора Жеривол — и великий развратник. Помимо того Жеривол — жалкий трус (приходит в панический ужас при виде тени Ярополка), хвастун и самохвал (хвалится, что имеет власть совлечь солнце с неба, помрачить светила, претворить день в ночь и т. п.), бесстыдный льстец и лицемер (ненавидя Владимира и задумав погубить его, в глаза всячески превозносит его, заявляя, что он «больше» всех богов, в том числе и самого Перуна). Под стать Жериволу и его помощники, низшие жрецы — плотоядные лакомки, Курояд и Пияр. Все эти развратники и обжоры — к тому же и бессовестные ханжи. Все они уверяют, что умаление прежнего «боголюбия» беспокоит их не лично за себя, — сами они, конечно, обойдутся и без жертв; их волнует судьба богов. Курояд, который начинает последнее действие пьесы истошным воплем: «Ясти мне хочется, ясти! о горе! Ясти, || Ясти хочу! Горе мне — приходит пропасти» — и жалуется, как на небывалое несчастие, на то, что ему пришлось покупать себе пищу («Се аз ходил на село курей куповати. || И когда сия бяше?»), ханжит даже перед своим товарищем Пияром.

Лицемеры и ханжи, жрецы вместе с тем грубые невежды, обманщики, ловко использующие ходячие предрассудки и суеверия. Жеривол пытается, например, запугать Владимира выдуманным им вещим сном — метод, весьма распространённый среди духовенства начала XVIII в., о чём прямо свидетельствует один из пунктов «Духовного регламента» Феофана, предписывающий, прежде чем «ставить» в священники, «искушать» кандидата, «не ханжа ли есть он и не притворяет ли смирения..., такожде, не сказует ли своих о себе или ином снов и видений: ибо от таковых какового добра надеяться, разве бабьих басен и вредных в народ

плевел вместо здравого учения». В споре с греческим «философом», т. е. богословом, Жеривол не может ничего возразить ему по существу и действует только бранью, криком, бессмысленными издевками и угрозами. Владимир вынужден сам признать, что причиной всему этому является отсутствие в народе просвещения. Борьба просвещения с невежеством заканчивается полным торжеством первого. Сопротивление жрецов ни к чему не ведёт. При ликовании всего народа старые боги низвергнуты; даже дети смеются над ними. Как видим, Феофан весьма умело выбрал религиозно-исторический сюжет, против которого никто ничего не мог бы возразить, для яркой пропаганды своих излюбленных идей и смелой насмешки над их заклятыми врагами.

Внёс Феофан ряд важных новшеств и в самую структуру своей школьной пьесы. Как раз в год написания «Владимира», он составил для учеников Академии курс пиитики на латинском языке «De arte poetica». В этом курсе специальный раздел посвящён драматургическому творчеству. Написанный в конце года «Владимир» является как бы иллюстрацией выдвинутых здесь теоретических положений.

Поэтика западноевропейской школьной драматургии различала три основных вида произведений: трагедию, комедию и трагикомедию. Однако на киевской школьной сцене ставились лишь «школьные драмы» да сопутствовавшие им интермедии. «Школьная драма» была полностью выдержана в серьёзных тонах, исполнена важного и значительного содержания; комическая разрядка давалась только в интермедиях. Феофан ввёл интермедийное начало в основное «действо», сочетав в своей «трагедокомедии» в одно целое жанры трагедии и комедии, перемешав в ней, по его собственным словам, «смешное и забавное с серьёзным и трогательным и лица незначительные с знаменитыми».

Как в своих теоретических построениях, так и в своей творческой практике Феофан опирался на опыт античных писателей, считая их высшими образцами художественного совершенства. При этом, прекрасный знаток древнеримской литературы, Феофан изучал произведения римских авторов по первоисточникам, а не искажённым переизданиям их иезуитами. В области драматургии Феофан призывает подражать трём римским авторам: трагику Сенеке и комедиографам Теренцию и Плавту. Однако под «истинным подражанием» он понимает не рабское следование античному образцу или механическое перенесение в своё произведение заимствованных из него элементов — «рассказов, вымыслов, речений», а глубокое внутреннее усвоение его стиля.

В частности, Феофан решительно восстаёт против перенесения в произведения новых христианских авторов элементов языческой античной культуры. Не подобает в новой поэзии обращаться к музам, к Аполлону; в пьесах христианских авторов не должны фигурировать языческие божества, образы античной мифологии. Взамен этого «христианский поэт» может выводить в своих пьесах «истинные лица бога, ангелов, святых, демонов, приписывая им действия правдоподобные. Также помощью прозопопеи (олицетворения. — *Д. Б.*) пусть он вводит как живые лица — свойства божии и духов и приписывает им душу, лицо и действия». Так и поступает Феофан во «Владимире»: в пьесе нет языческих богов и героев, зато в ней действует «дух Ярополка» — новое, не известное «школьной драме», лицо; ряд бесов: бес хулы, бес тела, характерно наделённый, однако, атрибутами традиционного «злого купиды» — луком и стрелами; наконец, в заключительном хоре-эпилоге — апостол Андрей и ангелы. В требовании заменить языческую мифологию христианской символикой перед нами выступает, конечно, христианский богослов, учитель церкви, будущий архиепископ. Но возражая против механического смешения элементов двух различных исторических эпох, двух разных, больше того, враждебных друг другу культур, Феофан обнаруживает себя не только человеком здравого смысла, но и большого художественного такта.

Здесь он перекликается через весь XVIII век, через головы наших классицистов, с аналогичным призывом Пушкина, также осуждавшего, — конечно, совсем с других позиций, — сочетание в стихах Батюшкова античных лар и пенатов с российской балалайкой.

Требование соблюдения «декорума» — правдоподобия, сообразности — вообще является одной из основ драматургической поэтики Феофана. Каждый из персонажей пьесы, учит Феофан, должен действовать в ней сообразно своему положению, говорить соответственным языком.

Весьма большое внимание уделяет Феофан и вопросам строения пьесы — драматургической композиции. Содержание пьесы должно составлять одно какое-либо событие: «Если действие трагедии зависит от многих предшествующих, то они передаются в рассказе какого-нибудь лица». Изображаемое событие должно быть наивозможно сжато, собрано во времени: «В трагедии не должно представлять в действии целую жизнь какого-нибудь лица или даже хотя бы и одно событие, не окончившееся в течение многих месяцев или лет, но только одно действие, и притом такое, которое могло совершиться в течение двух и много трёх дней». Здесь мы имеем несомненное приближение к знаменитой теории единств французского классицизма XVII в. Правда, об единстве места у Феофана ничего не сказано, но практически он несомненно стремился и к этому единству: во «Владимире» действие происходит только или в кумирне жрецов, или во дворце Владимира. В самой структуре пьесы Феофан добивается максимальной стройности, ясности, упорядоченности: пьеса должна состоять из пяти актов, в каждом акте может быть несколько, но не больше десяти, сцен (явлений), в диалоге может одновременно участвовать не более трёх лиц, хотя участников явления может быть и более; покидать сцену они могут только по окончании явления, при чём в каждом последующем должно оставаться хотя бы одно лицо из предшествующего явления. Выдвигая это требование, Феофан, очевидно, добивался непрерывности течения действия, не разбивающегося на ряд отдельных эпизодов, — его сочленённости. Точно распределена Феофаном и последовательность развития действия по актам: в первом действии вскрывается сущность изображаемого события; во втором начинает развиваться самое событие; в третьем возникают «препятствия и замешательства» (к совершению действия), четвёртое действие является приступом к развязке; в пятом — совершается самая развязка.

В большинстве выдвигаемых им правил Феофан следует не только теории и практике античной драмы, но и пиитическим руководствам ряда западных авторов, которые и явились основными пособиями при составлении им собственного курса пиитики. Но на нашей почве требования Феофана явились по большей части совершенным новшеством. Резко не похожей на школьные пьесы того времени была и трагедокомедия Феофана «Владимир», в которой все эти правила были осуществлены на практике.

Написана пьеса традиционными тринадцатисложными силлабическими виршами. Но в ряде мест Феофану удаётся разрушить монотонное однообразие в течении стиха, сообщить ему несвойственную нашей силлабике динамичность, энергию.

Лирика. Очень высокое, относительно, стиховое мастерство проявляется и в лирике Феофана. Феофан свободно владел стихотворной речью: слагал стихи не только на русском, на котором преимущественно стал писать после своего переезда в Петербург в 1716 г., но и на латинском и польском языках; некоторые свои латинские стихи он сам же перевёл стихами на русский и наоборот. Писал Феофан стихи в течение всей своей жизни, но дошло до нас их мало. В библиографии трудов Феофана, приложенной к собранию его сочинений 1760 г., указано всего 22 стихотворения на русском языке; из них при жизни Феофана было опубликовано только одно, а остальные —

«письменные», т. е. имевшиеся только в рукописях (небольшое число стихотворений было обнаружено позднее).

Как мы уже знаем, школьная поэзия отличалась крайним формализмом. В школьных пиитиках того времени правила к составлению всякого рода «стиховных штук», «курьёзных стихов» и «замысловатых эпиграмм» занимали один из самых обширных разделов курса. Феофан не только вовсе выкидывает этот раздел из своего учебника поэзии, но и решительно выступает против подобных, по его словам, «пустяков и ребячьих игрушек, которыми мог забавляться грубый век».

Лирика самого Феофана исключительно содержательна. В своей поэзии Феофан живо откликается на самые разнообразные политические события современности: им пишется «Эпиникион» — торжественная ода на Полтавскую победу; стихи «На день 25 февраля», когда Анна разорвала кондиции верховников; на открытие Ладожского канала — «На ладожский канал». Свои мрачно-безнадёжные настроения в эпоху реакции после смерти Петра он передаёт в иносказательной элегии «Плачет пастушок в долгом ненастии».

Описывает Феофан в стихах бой с турками при реке Пруте, очевидцем которого он был. Первые три строфы этих стихов, написанные небывалой у нас до того времени тройной рифмой, замечательны по своей звуковой и художественной выразительности:

За Могилою Рябою,
Над рекою Прутовою
Было войско в страшном бою.

В день недельный от полудни
Стался час нам вельми трудный —
Пришел турчин многолюдный.

Пошли на встреч казацкие,
Пошли полки Волосские,
Пошли загоны Донские...

Здесь, как и в некоторых местах «Владимира», силлабический стих, задолго до Тредиаковского и Ломоносова, звучит у Феофана как тонический, в данном случае — почти как правильный четырёхстопный хорей. Правда, дальше в том же стихотворении идут строфы, написанные обычными силлабическими виршами и весьма трудные для произношения. Замечательно легко и также почти чистым хореем звучит стих и в другом стихотворении Феофана — «Запорожец кающийся», написанном от лица запорожского казака, раскаивающегося в своём участии в восстании Кондратия Булавина и в измене Мазепы.

Из формальных особенностей произведений Феофана следует отметить, что он первый в русской поэзии пишет ряд стихов октавами — строфой, заимствованной им у «бессмертного» Тассо, которого в своей пиитике он ставит наряду с античными авторами в качестве высшего образца поэтического мастерства. Любовь к Тассу и вообще к итальянской поэзии, очевидно, возникла у Феофана в результате его жизни и учения в Риме. Очень своеобразна в формальном отношении песнь «На приход государыни императрицы Анны Иоанновны в подмосковное село Владыкино» («Прочь уступай, прочь, печальная ночь»...), написанная строками разной длины и с самой различной рифмовкой. Песнь была положена на музыку, как и ещё несколько его стихотворений духовного и философского характера, которые распевались учениками его школы. Наряду с этим у Феофана имеется несколько шутливых стихотворений, написанных замечательно простым языком, почти полностью приближающимся к разговорному (шуточная эпитафия иеродиакону Адаму, стихи «К лихорадке в лихорадке» и в особенности цикл стихотворений к эконому отцу Герасиму, славившемуся превосходным приготовлением домашнего пива). Вообще по мастерству владения стихом и строфическому разнообразию Феофан является одним из самых выдающихся поэтов-силлабиков, до последнего времени недостаточно оценённым в этом отношении.

Литературно-художественные произведения Феофана оставались малоизвестными. Тем не менее не только общекультурная, но и собственно историко-литературная роль Феофана очень значительна. Соединявший в своём лице православного архиепископа, фактического главу церкви, с горячим приверженцем преобразовательной деятельности Петра, с просветителем, боровшимся за знание, за западную науку, Феофан явился как бы связующим звеном между XVII и XVIII веком, между Симеоном Полоцким и писателями послепетровского времени. Не случайно поэтому, что как личность Феофана, так и вся его литературная деятельность сообщили непосредственный и мощный толчок развитию творчества родоначальника нашей послепетровской литературы, первого светского писателя XVIII в. Кантемира.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ.

Художественные произведения Феофана Прокоповича ни разу не были собраны и изданы вместе. «Владимир» опубликован Н. С. Тихонравовым в его сборнике «Драматические произведения 1672—1725 гг.», СПБ. 1874, т. II, стр. 280—344; перепечатан в сборнике «Древнерусские драматические произведения» в серии «Русская классная библиотека» под ред. Чудинова, вып. XXVI), СПБ. 1898. Избранные стихи — в сборнике «Вирши. Силлабическая поэзия XVII—XVIII веков» (малая серия «Библиотеки поэта», № 3, 1936); там же, во вступительной статье И. Н. Розанова — о поэзии Феофана.

Обширная биография Феофана в книге И. А. Чистовича «Феофан Прокопович и его время», СПБ. 1868. (Здесь же приводится и ряд стихов Феофана). Литературной деятельности Прокоповича, главным образом как проповедника и публициста, посвящено исследование Н. Морозова «Феофан Прокопович как писатель», СПБ. 1880. О «Владимире» — статья Н. С. Тихонравова «Трагедокомедия Феофана Прокоповича «Владимир» (в собрании сочинений Тихонравова, т. II, М. 1898, стр. 120—155). Наиболее полная характеристика Феофана как писателя-художника — в новейшей статье проф. Н. К. Гудзия в III т. «Истории русской литературы» Академии наук СССР, 1941, стр. 157—175.





ЛИТЕРАТУРА 30-х—60-х ГОДОВ

РУССКИЙ КЛАССИЦИЗМ. СОЗДАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА И НОВОЙ СИСТЕМЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ

КУЛЬТУРА 30-х—60-х ГОДОВ

Имевшие место после смерти Петра, в короткое царствование Петра II, попытки вернуть допетровские порядки не увенчались успехом. Новый государственный строй, созданный Петром, в основном победил и утвердился на долгое время. Классическая характеристика русского государственного строя XVIII в. дана В. И. Лениным: «...Русское самодержавие XVII века, — писал Ленин, — с боярской думой и боярской аристократией — не похоже на самодержавие XVIII века с его бюрократией, служилыми сословиями, с отдельными периодами просвещённого абсолютизма» (Соч., т. XIV, изд. 3-е, 1935, стр. 18).

Несмотря на замедления, перебои, противодействие, неуклонно продолжает двигаться вперёд в русле общеевропейского культурного развития и русская культура.

Новые очаги просвещения. В конце 1725 г. в присутствии Екатерины I, Меншикова Феофана Прокоповича и др. была торжественно открыта в Петербурге подготовленная ещё Петром Академия наук с гимназией и университетом при ней. В качестве академиков были привлечены на первых порах заграничные учёные, в числе которых имелось несколько выдающихся деятелей науки. При Петре II и Анне Ивановне Академия пришла в упадок. Во главе Академии ставились немцы, всячески третировавшие русских людей, сознательно не допуская их к преподавательской и научной деятельности (до 1733 г. в университете при Академии не было ни одного русского студента). Возрождается Академия только при Елизавете, главным образом в результате замечательной деятельности Ломоносова, который повёл отважную, ожесточённую и настойчивую борьбу с полонившими Академию немцами. Позднее Ломоносов принимал непосредственное участие в управлении Академией; в частности он стал во главе академического университета и гимназии. Начинают с этого времени появляться и другие академики из русских. При Академии во всё большем числе печатаются как оригинальные русские книги, так и переводы на русский язык не только научных, но и литературных произведений; с 1728 г. к Академии наук переходит издание «Ведомостей», основанных Петром, которые начинают выходить под названием «С.-Петербургских ведомостей» с особым приложением, «Примечаниями», в которых печатались произведения научного характера, имевшие подчас отношение к литературе. Для произведений литературного характера заводится через некоторое время специальная вторая академическая типография. С 1755 г. при Академии начинает выходить и первый в России популярно-научный и литературный журнал «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие», в котором особенно усиленно печатался Сумароков и поэты его школы.

Через семь лет после открытия Академии наук, в 1732 г., в Петербурге же создаётся светское учебное заведение иного типа — кадетский корпус, под пышным названием «Рыцарской академии» (позднее стал именоваться Сухопутным шляхетным корпусом). «Рыцарская академия» была сословной дворянской школой. По закону Петра I всякий дворянин должен был начинать службу простым солдатом. Открытие корпуса-академии, выпускавшей своих питомцев сразу офицерами, было уступкой правительства Анны Ивановны сословным домогательствам дворянства. Тесно связан был корпус и с дворцом. Юные «рыцари», усиленно обучавшиеся в корпусе, помимо специальных военных дисциплин и общеобразовательных предметов, таким светским «наукам», как танцы, фехтование, верховая езда, дежурили в качестве пажей при дворе. В царствование Елизаветы корпус прямо как бы составлял часть её двора. Самое преподавание в корпусе отличалось многопредметностью и в старших классах не было строго установлено для всех: учащийся мог выбирать себе ту или иную «специальность»; недаром сами кадеты именовали свой корпус «Шляхетной академией

наук». Вообще Шляхетный корпус был своего рода царскосельским лицеем XVIII в. Как и будущие царскосельские лицеисты, воспитанники корпуса весьма интересовались словесностью Уже начиная с 1735 г., кадеты ежегодно подносили императрице поздравительные оды от «шляхетной юности». Имеется известие, что в 40-е годы в корпусе существовало даже специальное литературное общество. Несколько позже в нём стали происходить театральные представления, послужившие непосредственным толчком к возобновлению в 1756 г. русского постоянного публичного театра; кадетами исполнялись пьесы Вольтера и первые драматургические опыты бывшего питомца корпуса Сумарокова; ими же были поставлены первые русские балеты. С 1756 г. при корпусе была организована типография, а скоро стал издаваться и литературный журнал «Праздное время, в пользу употребленное», в котором принимал оживлённое участие тот же Сумароков. Аналогичные условия породили и аналогичные результаты. Первый выпуск царскосельского лицея дал России Пушкина; первый и последующие выпуски корпуса дали русской литературе Сумарокова, Хераскова и ряд их учеников и последователей. В 1759 г. было открыто другое привилегированное дворянское учебное заведение—Пажеский корпус, организованный по образцу версальского. В первые же годы после его организации учеником Пажеского корпуса стал не кто иной, как будущий знаменитый автор «Путешествия из Петербурга в Москву», Радищев.

Крупнейшее значение в истории нашей культуры имело открытие в 1755 г., по инициативе и проекту Ломоносова, Московского университета — учебного заведения, носившего значительно более демократический характер: в него принимались не только дворяне, но и разночинцы (в гимназии при университете также было два отделения — специально для дворян и для разночинцев). В ведение Московского университета отдана была на первых порах и созданная два года спустя, в 1757 г., Академия художеств (до этого живопись и скульптура преподавались при Академии наук). Расцвет Московского университета и огромная роль, сыгранная им в истории нашей науки, общественности и литературы, относится, главным образом, уже к следующему веку. Но с самого же начала университет сделался одним из центров литературной жизни того времени. С 1756 г. университетом начинает издаваться под редакцией ученика Ломоносова, профессора и поэта Поповского, первая московская газета «Московские ведомости».

С момента основания университета в нём стал служить бывший воспитанник Шляхетного корпуса и один из наиболее крупных и влиятельных русских поэтов второй половины XVIII в. Херасков, ведавший университетской типографией и театром; позднее Херасков стал директором и куратором (попечителем) университета. Сделавшись редактором университетских литературных журналов «Полезное увеселение» (1760—1762) и «Свободные часы» (1763), Херасков объединил вокруг себя талантливую университетскую молодёжь. Литературный учитель Хераскова Сумароков уже в 1758 г. замечал: «Писатели стихов русских привязаны или к Академии, или к университету».

К концу рассматриваемого нами периода гимназии начинают появляться и в провинции. Так, в 1758 г. по образцу московской университетской открывается («для размножения наук в империи») гимназия в Казани (также с двойным отделением — для дворян и для разночинцев). В числе первых же 14 учеников казанской гимназии был Державин.

Общественная мысль. Русская общественная мысль после Петра продолжает развиваться в самом тесном общении с западноевропейскими философскими и общественно-политическими течениями, в частности и в особенности с наиболее крупным и влиятельным явлением общеевропейской культурной жизни XVIII в. — французской просветительной философией. Наряду с Пуфендорфом, Декартом, Лейбницем и постепенно их вытесняя, «властителями дум» наиболее просвещённых представителей русского общества становятся Локк, Монтескье, Вольтер. Даже притязания «боярской аристократии» облекаются теперь в формы не «древлего благочестия», а западноевропейских политических идеологий. В елизаветинское царствование среди высших кругов русского общества начинает распространяться увлечение Вольтером. Восторженным поклонником Вольтера является один из самых влиятельных людей того времени, фаворит Елизаветы, поэт-диллетант, ученик и покровитель Ломоносова И. И. Шувалов. Через некоторое время завязываются сношения Вольтера с самой Елизаветой. В 1745 г. он посылает ей свои сочинения (поэму «Генриада» и рассуждение «О философии Ньютона»). В 1746 г. петербургская Академия наук выбирает Вольтера своим почётным членом. Несколько позже правительство Елизаветы усиленно зовёт его в Петербург, предлагая ему взяться за написание истории Петра I — поручение, которое Вольтер позднее и выполнил. Вообще при дворе Елизаветы и среди дворянской знати нарастает увлечение всем французским, сменяющее немецкие пристрастия Анны Ивановны: утверждается французский язык, широко распространяется французская литература; дворянское общество охватывает та «галломания», которая будет жестоко преследоваться вслед за Кантемиром всеми нашими писателями-сатириками XVIII в., начиная от Сумарокова. Однако увлечения Францией и сношения с Вольтером не мешали Елизавете, как и многим лицам из её ближайшего окружения, придерживаться самого строгого церковного благочестия. Соответственно этому и просветительские тенденции елизаветинского царствования парадоксально сочетаются с новой вспышкой церковной реакции. Руководящие места в церковном управ-

лении захватываются представителями реакционного духовенства, занимающими резко отрицательную позицию по отношению к просветительской линии Феофана Прокоповича. Синод возобновляет ожесточённую борьбу с наукой, с естествознанием, добивается изъятия и уничтожения изданных при Петре и позднее переводов ряда научных книг. Все наиболее значительные русские писатели послепетровского периода, как увидим, поведут весьма энергичную и нередко успешную борьбу за науку, против попыток наложить запрет на научную и философскую мысль. Пытаются по-своему использовать представители реакции и тот подъём национального сознания и национального чувства, который охватил широкие круги народа после свержения «бироновщины». Некоторые церковные проповедники возобновляют в своих проповедях огульные нападки против вообще всех иноземцев, как «дьявольских эмиссариев», исконных врагов русского народа. Этому реакционному лженационализму противостоит подлинный и благородный национализм Ломоносова, вся деятельность которого является высшим выражением этого национального подъёма.

В поэзии Ломоносова и вообще в художественной литературе этого периода и проявляются с особенной силой национальное самосознание и наиболее передовые просветительские тенденции эпохи.

Развитие искусства. Первые десять-пятнадцать лет после смерти Петра I (реакция при Петре II, бироновщина) мало дали для дальнейшего развития нового нашего светского искусства. Гораздо благоприятнее был в этом отношении елизаветинский период, не только продолжавший, но и восполнявший здесь дело Петра. «Великий Пётр к нам ввёл науки, а дщерь его ввела к нам вкус», — писал несколько позднее в стихах, посвящённых И. И. Шувалову, Державин. Действительно, при Петре шла черновая работа по созданию новой государственности: закладывался фундамент, воздвигались стены российской империи; теперь можно было украшать выведенное здание, созидать торжественный, парадный его фасад. В формах прославления, создания блистательного ореола вокруг хозяина «национального государства помещиков и торговцев» — российского самодержавия — звучит основной пафос искусства данной эпохи — пафос торжествующей государственности. Отсюда столь свойственные искусству елизаветинского времени монументальность, величественность и вместе с тем пышность, предельное великолепие. Ведущую роль приобретает в это время достигающая замечательного расцвета архитектура — архитектура дворцов и храмов, которые, в свою очередь, напоминают дворцы, по преимуществу. В созидании величественных архитектурных сооружений активно участвуют живопись и скульптура, приобретающие в силу этого, главным образом, декоративный характер: наружные и внутренние скульптурные украшения, росписи потолков и стен — плафоны, панно, представляющие по большей части разработку всякого рода мифологических сюжетов аллегорического значения, соотносимого с образом и деятельностью данной монархини или монарха. Эти живописные аллегории обычно использовались и нашими поэтами-одописцами, подчас прямо переносившими их в свои стихи, воспроизводя средствами художественного слова. Особенно часто мы будем сталкиваться с этим в творчестве Державина. Типичнейшим образцом искусства елизаветинского времени может служить знаменитый Большой царскосельский дворец, воздвигнутый самым выдающимся зодчим этого периода Растрелли-сыном, главой целой школы выдающихся русских архитекторов. Грандиозные размеры дворца, лазурь стен, ослепительный блеск кровли из белого лужёного железа, позолота многочисленных скульптурных украшений, бесчисленные зеркала, бесконечная анфилада зал, изубранных и изукрашенных одна причудливее и роскошней другой,— всё это создавало зрелище сказочной пышности, феерического великолепия, те царственные чертоги — жилище «земных богов», которые будут неоднократно воспеты Ломоносовым, Державиным, Пушкиным (в настоящее время этот архитектурный шедевр разрушен фашистскими захватчиками, как ими же разрушен и другой замечательный образец нашего искусства середины XVIII в. — перестроенный по чертежам Растрелли собор в Истре). Чертами декоративной торжественности отмечена и портретная живопись 30-х — 50-х гг., прославляющая в образах императоров и императриц носителей высшего государственного могущества, рисуемого в аспекте сперва грозной и мощной властности (ещё напоминающий «парсуну» портрет императрицы Анны Ивановны художника Л. Каравакка), затем величавой благожелательности и улыбчатого царственного великолепия (более поздние и уже вполне светские портреты Елизаветы художников Г. Гроота и Луи Токе). Именно эти портреты, сочетающие пышность и торжественность с условным жеманством и капризной изысканностью, характерны для живописного стиля периода елизаветинского времени—периода победоносных войн, просвещённого абсолютизма и вместе с тем эпохи румян и белил, мушек и пудреных париков, менуэтов и пасторалей. Несомненна связь между торжественно-декоративной портретной живописью и одой середины века. Большинство наших портретистов этого времени — заезжие иностранцы, но наряду с ними работают и замечательные русские мастера, такие, как А. П. Антропов, как один из членов крепостной семьи Аргуновых, давшей ряд талантливых художников и архитекторов, Иван Аргунов. Замечательно, что именно в творчестве этих русских мастеров проявляются подчас тенденции к известному опрощению, к демократизации портрета — приданию ему большей правдивости изображения, реалистичности. В какой-то отдалённой степени эти тенденции можно соотнести с аналогичными стремлениями, дающими себя знать в сатирической литературе этого периода (Кантемир, отчасти Сумароков).

Такой же характер, как архитектура и живопись, носит и наша музыка этого периода. Ведущим музыкальным жанром является в это время так называемая «серьёзная опера» (opera seria), «опера богов», которая, по словам теоретиков того времени, кроме «богов и храбрых героев, никому на театре быть не позволяет. Всё в ней есть знатно, великолепно и удивительно». Постановки «серьёзных опер», в основе которых лежал мифологический либо легендарно-исторический (античный или восточный) сюжет, отличались пышной декоративностью, изобиловали всякого рода сценическими эффектами, сопровождались роскошными балетами. Первыми операми, у нас появившимися, были оперы приглашённого в Петербург при Анне Ивановне известного итальянского композитора Франческо Арайя. Некоторые оперы Арайи были написаны на текст знаменитого итальянского поэта Метастазио, строившего оперное либретто как особый литературный жанр, рассчитанный на музыкальное сопровождение, но имевший и самостоятельное значение. Пользовавшиеся широчайшей общеевропейской популярностью, ставившиеся Вольтером выше трагедий Корнеля и Расина, оперы Метастазио неоднократно переводились в течение всего XVIII в. на русский язык (в частности Державиным). Подобные же литературные оперы писались и рядом русских поэтов XVIII в. — традиция, отозвавшаяся в какой-то мере даже в «Русалке» Пушкина. Первая опера Арайи «Сила любви и ненависти» была поставлена у нас в 1736 г. Исполнялась она итальянскими певцами на итальянском языке. Только почти двадцать лет спустя, в 1755 г., появилась первая опера на русском языке, исполнявшаяся русскими и украинскими певцами, «Цефал и Прокрис». Текст её на сюжет, заимствованный из «Превращений» Овидия, был написан наиболее прославленным нашим драматургом этого периода Сумароковым, писавшим и комедии-балеты. В следующем 1756 г. ставится комическая опера «Танюша, или счастливая встреча», содержание которой заимствовано уже из русской действительности. Эту оперу и считают первой русской оперой. Оперные представления носили вначале замкнуто-придворный характер, приурочиваясь, наряду с торжественными фейерверками и иллюминациями, ко всякого рода придворным празднествам. Но уже в 1742 г., во время коронации Елизаветы в Москве торжественное театральное представление было дано в специально сооружённом здании, рассчитанном на целых 5 000 зрителей. В состав этого представления входил положенный на музыку пролог «Россия по печали паки обрадованная», исполнявшийся на итальянском языке, опера на текст Метастазио «Титово милосердие» — апофеоз добродетельного римского императора Тита — и соответствующий балет. Всё вместе взятое должно было служить прославлению российской государственности под скипетром «дщери Петровой» — новой императрицы. Кроме «серьёзных опер», по времени даже предваряя их, заезжими итальянскими оперными труппами усиленно культивировался жанр музыкальных интермедий — небольших музыкальных сценок комического содержания, тесно связанных с итальянской комедией масок и явившихся родоначальницами позднейшей комической оперы. С 1756 г. начались у нас спектакли итальянской комической оперы. «Серьёзная опера» типа опер Метастазио близко примыкала к классицистической трагедии. Яркая пышность, помпёзная торжественность её постановок перекликалась с высокими жанрами нашей поэзии середины XVIII в. (ода, эпическая поэма). В противоположность этому музыкальные интермедии перекликались с реалистическими тенденциями нашего классицизма, проявлявшимися в жанрах сатиры и комедии.

Наряду с постановками интермедий и опер при дворе был организован большой оркестр, позднее — хор; устраивались регулярные концерты. В 1730 г. у нас было впервые напечатано музыкальное произведение — кантата Тредиаковского «На восшествие на престол Анны Иоанновны», положенная на музыку неизвестным композитором. Увлечение музыкой широко распространяется в кругах дворянской знати; в домах вельмож заводятся оркестры из крепостных музыкантов, в том числе возникшие именно в России знаменитые роговые оркестры, представлявшие собой род живого органа и неоднократно воспевавшиеся поэтами XVIII в. Первыми нашими композиторами были заезжие иностранцы, главным образом итальянцы. Однако довольно скоро в их творчество, своеобразно его окрашивая, начинает проникать русская народно-музыкальная и народно-песенная стихия. Так, скрипач Далольо написал две симфонии alla Russa, в которых использовал мелодии русских народных песен, обработав их в итальянском стиле. Другой скрипач, Мадонис, ввёл русские и украинские народные мелодии в свои сонаты. Начинает развиваться и светская вокальная лирика. Время Елизаветы Державин прямо называл «веком песен». В рукописных сборниках этой поры среди светских, чаще всего любовно-лирических, кантов появляются первые записи и русских народных песен, интерес к которым культивировался при дворе. По преданию, императрица Елизавета и сама написала песню в народном духе «Во селе, селе Покровском», которая приобрела широкую популярность и долгое время фигурировала в позднейших песенниках. Жанр любовных песен, подчас также в народном духе, получает широкое распространение и в нашей поэзии этого времени, в особенности в творчестве Сумарокова и его многочисленных учеников. В свою очередь, кладутся на музыку произведения ряда наших поэтов. Так, в сборниках рукописных кантов, тексты которых в большинстве своём принадлежат неизвестным авторам, попадаются произведения Тредиаковского, Ломоносова. Способный диллетант, сын истопника Г. Н. Теплов, получивший образование в школе Феофана Прокоповича, впоследствии видный сановник, положил на музыку любовные песни Сумарокова и др.

Переложения Теплова, которые при известной близости к традиции кантов больше связаны с западноевропейскими музыкальными жанрами (менуэты и т. п.), были напечатаны им в 1759 г. в сборнике «Между делом безделье или собрание разных песен» и получили большую популярность, явившись первыми образцами нового музыкального жанра песни-романса, усиленно разрабатывавшегося во всей нашей последующей музыке и поэзии.

Создание постоянного русского театра. При ближайших преемниках Петра мысль о возобновлении театра на русском языке замирает. При дворе подвизаются иностранные труппы. Помимо итальянской оперы во дворце Анны Ивановны действует сперва труппа итальянских комедиантов, ставившая комедии дель арте, затем немецкая труппа с репертуаром классицистических трагедий и комедий. При Елизавете наряду с итальянцами была выписана в Петербург французская драматургическая труппа, ставившая трагедии Вольтера, комедии Мольера и др. Так как итальянским языком при дворе не владели, либретто и тексты итальянских пьес переводились Тредиаковским, позднее Сумароковым на русский язык. Но вместе с тем в самых широких кругах нашего общества сказывается всё нарастающая потребность в театральных представлениях на русском языке. Есть известия что даже при дворе Анны Ивановны, наряду со всякого рода шутовскими забавами, маскарадами, игрищами, вроде пресловутого ледяного дома, ставились русские любительские спектакли, в том числе — и это всего примечательнее — инсценировки народных сказок: «В разговор приведённые русские сказки». При дворе Елизаветы Петровны, тогда ещё великой княгини, шла в 1730—1731 гг. некая аллегорическая комедия, написанная одной из фрейлин, где под именем «принцессы Лавры», долженствующей быть возведённой «на престол российской державы», очевидно, была изображена сама Елизавета. В 1742 г. в Новгородской духовной семинарии в присутствии той же Елизаветы, теперь уже императрицы, была поставлена другая пьеса этого же рода, школьная драма «Стефанотокос» («Рожденный в короне»), написанная префектом семинарии Одровонж-Мигалевичем. Пьеса была прямо связана с политической «злобой дня» — восшествием на престол законного монарха вопреки проискам иноземцев. Всё время продолжались и русские спектакли, устраивавшиеся на праздниках в наспех приспособленных помещениях актёрами-любителями, ставившими инсценировки популярных переводных повестей, интермедии, шутовские арлекинады. До нас дошёл ряд имён частных театральных предпринимателей этого рода, представителей городской разночинной интеллигенции — студентов, семинаристов, канцеляристов, даже просто служителей, обращающихся в полицию с просьбами позволить им «играние комедий». В 1750 г. был издан специальный правительственный указ, разрешавший театральные представления в частных домах. Выражением этой естественной потребности в театральных представлениях на русском языке было, наконец, появление в 1747 г. первой русской пьесы нового, дотоле небывалого у нас рода — трагедии Сумарокова «Хорев». В свою очередь это послужило непосредственным толчком к созданию постоянного русского театра. «Хорев» был в 1749 г. разыгран питомцами Шляхетного корпуса в его стенах. Спектакль имел шумный успех и был вскоре повторён во дворце. В корпусе и дворце были поставлены другие пьесы Сумарокова, начавшие появляться вслед за «Хоревом». С целью расширить репертуар было высочайше приказано сочинить «по трагедии» академическим поэтам Тредиаковскому и Ломоносову, быстро выполнившим заказ: Тредиаковский написал трагедию «Деидамия», которая, однако, поставлена не была, Ломоносов — трагедию «Тамира и Селим», шедшую также с большим успехом. Продолжались спектакли и в Шляхетном корпусе. На одном из них присутствовал за кулисами талантливейший самородок, купеческий сын Фёдор Григорьевич Волков (1729—1763), и раньше живо интересовавшийся театром. Спектакль произвёл на него такое сильное впечатление, что по возвращении домой, в Ярославль, он организовал актёрскую труппу, открыл сбор средств на постройку специального театрального здания и стал давать систематические представления, привлекавшие весьма большое число зрителей. Это было первое русское по-настоящему театральное предприятие, возникшее по частной инициативе и утвердившее за Волковым законную славу основателя русского театра, «Ломоносова театра нашего», как называет его П. А. Вяземский. Вести о Волкове и его спектаклях дошли до столицы В 1752 г., по приказу Елизаветы, вся труппа Волкова была вызвана в Петербург. Для своего дебюта в присутствии императрицы ярославцы выбрали «школьное действо» митрополита Димитрия Ростовского «О покаянии грешного человека». Игра понравилась, но выбор пьесы не соответствовал новым вкусам, наглядно демонстрируя «провинциальность» труппы. С целью образовать актёров в новом «европейском» духе, сообщить им необходимые знания и вместе привить светские навыки и манеры, Волков и наиболее способные его товарищи были отданы «для обучения словесности, иностранным языкам и гимнастике» в тот самый Шляхетный корпус, который явился рассадником новых литературных веяний. Большинство их с Волковым во главе с успехом прошли курс обучения. И, наконец, в 1756 г., по указу Елизаветы, был организован постоянный «Русский для представления трагедий и комедий театр», директором которого был назначен сам Сумароков. Многосторонне талантливый Ф. Г. Волков, сочетавший в себе с замечательной актёрской одарённостью дарования поэта, драматурга, музыканта, живописца и скульптора, сделался премьером труппы. Помимо того, в новосозданном театре сразу же оказались такие выдающиеся актёры, как знаменитые впоследствии

И. А. Дмитревский и Я. Д. Шумский — оба прибывшие с ним из Ярославля; появились и первые русские актрисы (сперва женские роли исполнялись молодыми мужчинами), в ряду их — А. М. Мусина-Пушкина, славившаяся в частности своим исполнением русских народных песен; несколько позднее — знаменитая трагическая актриса Т. М. Троепольская. Манера игры русских трагических актёров соответствовала жанру классицистической трагедии, отличаясь торжественной патетичностью, величавостью жестов, декламационно-напевной читкой стихов. Но вместе с тем лучшие из наших первых актёров стремились к наивозможной в этих условных рамках естественности, правдивости игры. Большой жизненностью отличалось блестящее комическое дарование Шумского, подготовляя в этом отношении драматургическое творчество Фонвизина, ряду образов которого, он, в свою очередь, дал замечательное сценическое воплощение. Однако, несмотря на превосходный артистический состав, молодой русский театр на первых порах был в явном загоне. Правительством попрежнему отпускались огромные средства на содержание иностранных трупп, русский же театр не имел постоянного помещения и существовал в крайне трудных материальных условиях.

Первому его директору Сумарокову в течение ряда лет пришлось вести такую же напряжённо-героическую борьбу с «ненавистниками российского театра», в частности, с начальником придворной конторы немцем графом Сиверсом, какую Ломоносов вёл с немцами-администраторами в Академии наук. Но несмотря на всё это, начало было положено: русский театр продолжал расти, крепнуть и развиваться. Одновременно с открытием постоянного театра в Петербурге начались в том же 1756 г. театральные представления и в Московском университете, где по почину и под руководством Хераскова студенты стали разыгрывать пьесы Сумарокова, самого Хераскова и др. С 1759 г. университетская труппа стала давать по два раза в неделю публичные представления в оперном театре Локателли. Возникновение русского театра имело огромное значение для всего развития нашей литературы XVIII в., в которой драматургические жанры начинают занимать с этого времени одно из основных ведущих мест.

Развитие литературы.

Очень большой и важный шаг в своём развитии делает в это время наша литература. Если литература петровского времени ещё носила по большей части анонимный характер, теперь у нас один за другим появляются выдающиеся писатели. Произведения их уже не только распространяются в списках, а чаще всего и печатаются. Правда, светская художественная литература ещё только начинает завоёвывать себе право на признание. Круг читателей и ценителей её пока ещё очень невелик, сводясь в основном к представителям европеизированных слоёв высшей дворянской знати, таким, как И. И. Шувалов, которые и сами, в порядке диллетантизма, занимаются литературой, да к очень ещё тонкому слою разночинной интеллигенции, складывающейся вокруг Академии наук и Московского университета. Сами писатели обычно смотрят ещё на свои занятия художественной литературой, как на нечто, отнюдь не имеющее самостоятельного значения, дополнительное к их государственной службе (Кантемир) или научной работе (Ломоносов), как на что-то, чем можно заниматься лишь в свободное от других, более важных обязанностей время. «С досугу стишки пишу», — заявляет в одной из своих сатир Кантемир, прямо поясняя, что писание стихов — это вообще «такое дело», «к которому только в лишних часах прилежать позволено». Попытка Сумарокова стать профессиональным литератором, добиться признания литературы, как важной и значительной общественной деятельности, приносящей не только почётную известность самому писателю, но и славу его родине, — заканчивается драматически. Печатать свои произведения писателю ещё негде; журналы начинают появляться у нас только к самому концу данного периода, да и в них за напечатанные вещи ничего не платят. Не существует ещё ни книгоиздателей, ни литературного гонорара, даже труды переводчиков вознаграждаются лишь известным количеством экземпляров их переводов. Чтобы иметь возможность напечатать некоторые свои оригинальные произведения, Тредиаковский вынужден прибегать к хитрости, давая их в качестве приложения к переводам. Заменой, конечно, очень своеобразной и чрезвычайно относительной, литературного заработка является в это время покровительство угодившему писателю со стороны двора и сановных любителей литературы — «меценатов». Выражается ли это покровительство в денежных и ценных по-

дарках (золотые перстни, табакерки) или поощрениях по службе, оно неизбежно ставит писателя в зависимое положение от своих «милостивцев». Нет ещё и понятия о литературной собственности. Тщетно Сумароков даже позднее, в 50-е годы, станет протестовать против представления в театре его пьесы вопреки его воле, но по приказанию московского главнокомандующего Салтыкова; тщетно, обращаясь к содержателю театра, будет он писать о Салтыкове: «Он — первый вельможа в Москве, но он не начальник над музами... Мои трагедии — моя собственность». Самодур-вельможа считал себя начальником и над музами: трагедия Сумарокова была поставлена. Однако, несмотря на малоблагоприятные условия, в которых находился труд писателей, органический процесс развития литературы продолжается со всё нарастающей силой. Если для литературы петровского времени характерны взаимопроникновение и сочетание «старины» и «новизны», если новое содержание чаще всего облекалось в ней в старые формы, теперь «новизна» решительно одерживает верх. Вырабатываются новые формы языка и стиха, соответствующие новому, не церковному, а светскому содержанию. Создаётся единое литературно-художественное направление, выравнивающее отставшую было литературу с жизнью, отвечающее той новой ступени в развитии общественных отношений и общественного сознания, на которую стала страна в результате преобразований Петра. Это литературно-художественное направление носит название «русского классицизма».

Классицизм на Западе и у нас. Восторженное обращение к античным — греческим и римским — писателям, как к высшим образцам художественного совершенства и, значит, предмету изучения и подражания, относится ещё ко временам европейского Возрождения. Именно тогда широко распространяется в применении к античным писателям и самый термин — «классики». С этого времени античная литература прочно входит в общеевропейское культурное сознание, в большей или меньшей степени участвуя в качестве существенного фактора почти во всём процессе развития западноевропейских литератур. Но как мощное и исключительно влиятельное литературное направление, школа, классицизм складывается в Западной Европе только в XVII в., в эпоху феодального абсолютизма — общественно-политического строя, который утверждал себя в борьбе с феодальной раздробленностью, анархией и религиозно-схоластическим средневековым мышлением. Наиболее полно и победоносно феодальный абсолютизм развился в XVII в. во Франции, что обусловило особенно пышный расцвет французского классицизма, занявшего ведущее место в классицизме общеевропейском. С ориентацией на французский классицизм развивается это направление и в других европейских странах: в Германии (Готтшед и его школа), в Англии (Поп, Драйден) и др. Классицизм в самой основе своей был литературным направлением, выдвигавшим на первый план государственные интересы, интересы целого, и противополагавшим их уходу в отъединённую личную жизнь, в эгоистические частные интересы. В связи с этим французский классицизм развивался при несомненном сочувствии и даже прямом содействии некоронованного владыки Франции кардинала Ришелье, бывшего одним из главных организаторов французской феодально-абсолютистской монархии; затем под покровительством одного из наиболее типичных монархов — представителей феодального абсолютизма, короля Людовика XIV. Это сообщало литературе французского классицизма некоторую неизбежную придворность, известный версальский лоск. Но вместе с тем литература классицизма отнюдь не являлась всего лишь придворной литературой, как её склонно было определять большинство литературоведов почти вплоть до самого последнего времени. Наоборот, наряду с классицизмом, во Франции в XVII в. существовала действительно кастовая литература оппозиционных аристократических салонов и кружков, вроде знаменитого отеля Рамбулье, где задавал тон итальянский поэт Марино, создатель особого крайне вычурного литературного стиля — «маринизма». В этой салонно-аристократической литературе процветали любовно-галантные жанры пасторали, аллегорического любовного романа и т. п., культивировался жеманно-напыщенный, утончённо-изысканный язык — салонно-аристократический жаргон, непонятный для непосвящённых, — пресьёзный стиль (style precieux), подобия которого мы наблюдали в любовной лирике и драматургии петровского времени. Французский классицизм не только противопоставлял себя этой кастовой литературе, но и вёл с ней ожесточённую борьбу. На представителей её нападает в своих сатирах Буало, жестоко осмеивает пресьёзный стиль в своих знаменитых «Смешных жеманницах» («Precieuses ridicules») Мольер. Одновременно французский классицизм вёл борьбу и на другую сторону — с литературой нарождавшегося буржуазного реализма (Скаррон и др.).

Феодально-абсолютистская монархия на Западе, как и петровская империя у нас, строилась в интересах дворянства и крупной буржуазии на плечах трудового народа,

но вместе с тем в это время «абсолютная монархия выступает в качестве цивилизующего центра, в качестве основоположника национального единства» (Маркс)[1]. Этим целям и служил классицизм; именно это и сделало его преобладающим литературным направлением эпохи, создавая для него широкую общественную базу, объединяя вокруг него наиболее передовые и талантливые силы страны.

Эстетика и поэтика классицизма были чётко сформулированы и закреплены в знаменитом стихотворном трактате Буало «Искусство поэзии» («L'art poétique»), вышедшем в 1671 г. и остававшемся в течение почти полутора веков основным и непререкаемым теоретическим кодексом — подлинным «сводом законов» для всех последователей классицистического направления. Кодекс Буало целиком слагался на почве нового рационалистического миросозерцания, нашедшего себе почти одновременное выражение в философии Декарта. Основным эстетическим критерием литературы классицизма была её разумность, соответствие формально-логическим требованиям «разума» (raison) и «здравого смысла» (bon sens). Для Декарта чувственное познание ошибочно и неминуемо ввергает в заблуждение. Истина познаётся только путём чистого мышления. С тем же самым сталкиваемся и у классицистов. Буало выдвигает знаменитый лозунг о том, что только истинное прекрасно («rien n'est beau que le vrai») Обрести истину можно, лишь следуя «природе», тщательно изучая природу («да будет природа предметом вашего единственного изучения», — призывает Буало писателей-комедиографов). Однако основой этого изучения является не наблюдение конкретных явлений действительности, а чисто логическое «выведение» — дедукция. Для писателя-классициста единственный надёжный источник познания мира — абстрагирующая мысль, отвращающаяся от частного, единичного, возносящаяся в сферу чистых идей и понятий, сообщающая пёстрой, неупорядоченной конкретной действительности логическую ясность, стройный порядок алгебраических формул и геометрических чертежей. Недаром для некоторых теоретиков классицизма именно геометрия представлялась высшей ступенью телесной красоты. Отсюда естественная отрешённость классицизма, в особенности в так называемых «высоких» его жанрах (эпопея, трагедия, ода), от индивидуального человека, от быта, от национальных особенностей и исторического своеобразия изображаемого явления, подведение его под «вечные законы» разума. Так, весьма существенной и очень значительной чертой классицизма является стремление к созданию образов-типов. Но вместо показа типического в индивидуальном, что является определяющим свойством реалистического художественного образа, классицисты даже в своих наиболее приближающихся к жизни «низких» жанрах (комедия, сатира) дают типическое в отвлечении от индивидуального. В литературе классицизма вместо полнокровных образов живых людей, которые, по слову Пушкина, исполнены «многих страстей, многих пороков», рисуются условные «характеры», т. е. образы-схемы, образы-понятия, составленные из одной искусственно выделенной психологической черты, — скупца, ханжи и т. д., представляющих собой как бы персонифицированную идею скупости, ханжества. Если же писателю-классицисту удаётся подчас выйти за рамки такой схематической односторонности, создать живой образ, то происходит это не в согласии с теорией, а вопреки ей. Схематические образы классицистической драматургии, конечно, являются в смысле приближения к действительности значительным шагом вперёд по сравнению с олицетворёнными аллегориями школьных драм. Но отсюда ещё очень далеко до появления на сцене подлинно живого человека, и недаром в числе особенно боевых лозунгов, с которыми выступит в 1826 г. против «классиков» романтик Гюго, будет требование «заменить персонажей людьми». Антиисторичность классицистов с особенной силой проявляется в трагедии — жанре, с которым как раз связаны наиболее замечательные художественные достижения классицизма. Трагедии классицистов, как правило, разрабатывают античные — мифологические или исторические — сюжеты. Однако менее всего в них истории. Для писателей-классицистов отнесение действия их пьес в античность является лишь чисто эстетическим приёмом, позволяющим сконструировать некий отрешённо-условный, «разумный» мир, лежащий вне какого бы то ни было реально-исторического пространства и времени, отвлечённый от настоящего, но по существу никак не связанный и с якобы изображаемым прошлым — с действительной жизнью древних греков и римлян. Условная отвлечённость этого мира, выключенность его из какой бы то ни было реальной действительности подчёркивалась и театральным оформлением. На сцене не полагалось обычно никакого реквизита, пьеса разыгрывалась на фоне всё одной и той же декорации: для трагедии — «дворца вообще», которому к тому же придавались формы не античной архитектуры, а французских дворцов того времени; для комедии — мещанской комнаты или городской улицы. На этих лишённых всего внешнего, развлекающего глаз и внимание, почти «голых» сценических подмостках ничего не происходило. События, происшествия тоже представлялись чем-то внешним, развлекающим. Именно за это Буало относился с неодобрением к жанру романа. Поэтому все действия, связанные с фабулой пьесы, совершались за сценой, и о них только рассказывалось зрителям. Зато тем громче и чеканнее звучали на сцене величаво-пространные монологи и диалоги трагических персонажей, раскрывающие героическое величие их душ или дающие логически безупречный, детальнейший анализ владеющих ими «страстей». Персонажи эти носили обычно античные имена, но были облечены в парики и костюмы придворной знати эпохи «короля-солнца» Людовика XIV и рассуждали о долге и страстях, как современники Декарта, —

[1] Маркс и Энгельс, Соч., т. X, 1933, стр. 721.

одна из черт, давшая возможность позднейшим противникам классицизма прикрепить к нему пренебрежительное и несправедливое прозвище «ложноклассицизм». Однако зрители XVII в. даже и не замечали этой несообразности. Трагедии классицистов были прежде всего и больше всего театром слова, как наиболее полного и адэкватного выражения мысли. К мерно ниспадающим поочерёдно друг за другом каскадам мыслей-слов, оправленных в безукоризненно отточенные александрийские двустишия, и было неотрывно приковано внимание публики. С этим связано огромное значение, которое придавали классицисты вопросам художественного слова, проблеме литературного языка. Решали они эту проблему в соответствии с тем пафосом абсолютистской государственности, которым, как мы уже знаем, пронизан классицизм XVII в. Классицисты строили общелитературный язык, очищенный, с одной стороны, от устарелых средневековых пережитков, с другой, — от всякого рода местных областных особенностей, — язык, призванный служить выражением и орудием общеполитического единства (под верховной эгидой короля) французской нации. Для осуществления этой цели было создано в 1634 г., по инициативе Ришелье, специальное государственное учреждение — Французская академия, явившаяся строжайшей ревнительницей классицистического правоверия (одним из её первых шагов явилось знаменитое осуждение «Сида» Корнеля за недостаточно ригористическое следование «правилам»). Академия прежде всего принялась за составление словаря, вводя в него лишь те слова и выражения, которые были приняты к употреблению в придворно-аристократических кругах, и, наоборот, тщательно изгоняя всякого рода «подлые» слова и выражения, употреблявшиеся в речи низших классов, профессиональные и технические термины (за исключением военных, охотничьих и геральдических терминов, которые, наоборот, были представлены в словаре чрезвычайно обильно). В тех же рамках складывался и язык классицистов, литературно-социальный кругозор которых был ограничен в основном пределами «двора» и для авторов комедий — «города». Буало, как сказано, решительно борется против искусственно-напыщенного пресьёзного стиля, в противовес ему выдвигая требование языковой простоты. Но наряду с этим, он не менее решительно призывает писателей оберегать свои произведения от «мужицкого языка», языка «убогой черни», «жаргона рядов базарных». Но в этих социально-ограниченных рамках классицистам удалось создать ясный, чёткий, точный язык — превосходное орудие логизирующей мысли, являющееся одним из замечательных достижений французской национальной культуры.

Логизирующий разум был для классицистов не только способом познания действительности, но и единственным источником художественного творчества. Талант, вкус, даже поэтический гений — всё это не что иное, как различные формы проявления разума, в свою очередь, равного здравому смыслу. «Что такое талант?» — спрашивает один из поздних французских классицистов конца XVIII в. и отвечает: «Разум, проявляющий себя с блеском... вкус — не что иное, как тонкий здравый смысл, а гений — это возвышенный разум». Художественное произведение, — утверждает Буало, — должно создаваться не в «припадке вдохновения», а методом строгого логического обдумывания. «Любите разум», «прежде чем писать, научитесь мыслить», — призывает он поэтов. При этом нет разницы между художественным и философским или научным мышлением. Недаром наши русские классицисты прямо именовали художественную литературу «словесными науками». Условиями и залогом истинности мышления для Декарта являются простота, ясность, математическая точность логических построений. Теми же качествами должно отличаться, с точки зрения классициста, и подлинно художественное произведение литературы. Его признаки — симметрия, гармония, строгое единство. В основе его должен лежать точный логический чертёж, исключающий всё частное, случайное, произвольное. Такова, например, композиция трагедий Расина, представляющая своего рода драматургический силлогизм: первые два акта — «большая посылка», следующие два — «малая» и последний, пятый, — «заключение». Даже «лирический беспорядок», считавшийся существеннейшей чертой поэтики оды — одного из основных жанров классицизма, должен быть вместе с тем «прекрасным беспорядком», т. е. заранее строго логически продуманным. Поэты-одописцы традиционно заявляли, что они творят в состоянии своего рода умоисступления, «опьянения», особого священного восторга. Но и «сходить с ума» требовалось по всем правилам логики. Строжайшая регламентация, не оставляющая никакого места индивидуальному творческому произволу, составляет вообще одну из существеннейших особенностей поэтики классицизма. Чтобы творить, нужно точно следовать правилам классицистической догмы, непререкаемо и раз навсегда установленным для каждого рода и вида художественной литературы. В изложении и обосновании этой догмы и заключается содержание поэтики законодателя классицистического Парнаса — Буало.

Осуществление своих эстетических идеалов писатели-классицисты усматривали в античном искусстве и литературе. Отсюда, поскольку, по Буало, требования разума и здравого смысла «одинаковы во все века», античная поэтика — поэтика Аристотеля и Горация — была положена в основу и поэтики классицизма. Следовать правилам и подражать античным образцам — таков был основной художественный метод классицизма. Однако эта принципиальная «подражательность» была далека от механического копирования. За копирование Буало прямо осуждал знаменитого французского поэта XVI в., главу так называемой «плеяды», Ронсара, насмешливо отзываясь, что на французском языке он говорил по-гречески и по-латыни. Наоборот, французским классицистам XVII в. ориентация на античные образцы не мешала создавать в высшей

степени оригинальные в своём роде произведения. С неизменной ориентацией на древних авторов, но гораздо ригористичнее создали классицисты и свою тщательно разработанную систему литературных родов и видов. Основной чертой её была строгая иерархия жанров (деление на «высокие» и «низкие») в соединении с их резкой диференциацией, абсолютной замкнутостью каждого жанра в себе и полной отделённостью его от всех остальных. К каждому жанру был прочно прикреплён тот или иной круг явлений действительности, подлежащих его ведению, что определяло и раз навсегда заданный характер данного жанра. Так, предметом трагедий было только «возвышенное»; трагическими персонажами могли быть лишь аристократы; предметом комедии — только смешное; её действующими лицами, как правило, являлись горожане — буржуа. Вводить в трагедию элементы комического или, наоборот, вносить в комедию трагическое начало считалось своего рода «мезальянсом», категорически возбранявшимся. Во всём этом сказывалось не только формально-логическое, но и сословно-феодальное, иерархическое мышление классицистов. Не удивительно, что именно жанровая иерархия с её системой непроницаемых междужанровых перегородок оказалась наиболее слабой стороной классицистического направления, наиболее уязвимым местом, на которое и обрушились впоследствии особенно ощутимые удары его противников. Но у классицизма имелся и ряд весьма сильных сторон. К ним относятся государственный, «гражданственный» пафос и связанный с этим героический тон «высоких» жанров классицизма, культ разума, решительно противопоставлявшегося средневековой мистике, наконец, оплодотворённость великими образцами античного искусства. Это сделало классицизм не только одним из значительнейших этапов в общем процессе развития европейских литератур, но и обеспечило ему замечательную устойчивость, долговечность, дало возможность классицизму, сложившемуся как стиль феодального абсолютизма, сохранить важное значение и для эпохи просветительной философии (во главе французского классицизма XVIII в. стоял не кто иной, как Вольтер), а позже, в самом конце века, даже стать официальным стилем французской революции. Конечно, просветительный классицизм Вольтера и в ещё большей степени революционный классицизм конца XVIII в. существенно отличаются от феодально-абсолютистского классицизма XVII в. В руках Вольтера классицизм направлен не на утверждение феодально-абсолютистской монархии, а служит активнейшей пропаганде идей просветительной философии. Гораздо менее ортодоксален классицизм Вольтера и в чисто литературном отношении. Поклонник сенсуалиста Локка, Вольтер вбирает в своё творчество и ряд враждебных классицизму тенденций (влияние так называемой «мещанской драмы», «слезной комедии» и т. п.). Равным образом представители революционного классицизма ищут и находят в античности нечто совсем иное, чем классицисты XVII в. Если последних преимущественно привлекали римские писатели так называемого «золотого века» — эпохи императора Августа, начиная с «певца Августа» Вергилия, то революционные классицисты заимствуют из древности идеи республиканской добродетельности, высокого гражданского мужества. Но при всех различиях и классицизм Расина, и классицизм Вольтера, и классицизм эпохи французской революции — всё это разновидности одного и того же литературного направления. Мало того, уже в классицизме XVII в. были заложены те начала, которые получили такое развитие впоследствии. Несмотря на своё служение идеям абсолютистской государственности, некоторые писатели-классицисты оказываются подчас в явной политической оппозиции к самовластному режиму Людовика XIV, определявшемуся пресловутой формулой: «Государство — это я». Критические нотки имеются даже у Расина; ещё сильнее они звучат в баснях Лафонтена. Фенелон в своём знаменитом государственно-дидактическом романе «Телемак», пользовавшемся, как увидим, огромной популярностью и в нашей литературе XVIII в., даёт прямую сатиру на феодально-деспотический режим «короля-солнца». Отсюда идёт прямая линия к антидеспотической и тираноборческой заострённости классицизма Вольтера. Свойственный также с самого начала классицизму учительный, дидактический характер, стремление сочетать приятное с полезным, равным образом позволили Вольтеру сделать свои произведения могучим орудием воспитания общества в просветительном духе, орудием пропаганды антифеодальных, освободительных идей своего времени. В свою очередь, от Вольтера не так уже далеко до буржуазно-революционного классицизма эпохи французской революции.

На русский классицизм XVIII в. многие критики и литературоведы склонны были смотреть как на механическое подражание французскому. Это неверно. Как и на Западе, у нас была своя давняя традиция литературных связей с античностью, дающая себя знать уже в ряде явлений древней нашей литературы. В нашей поэзии конца XVII в. (Симеон Полоцкий и др.) был достаточно широко представлен так называемый школьный, схоластический классицизм (панегирические жанры, образы античной мифологии). Переходным, соединительным звеном от школьного классицизма к классицизму XVIII в. явилась литературная деятельность Феофана Прокоповича. Таким образом, наш классицизм XVIII в., вырастающий, как и западный классицизм, на почве новой философии и новой науки, при всём своём существеннейшем отличии

от средневекового, схоластического классицизма, был в то же время закономерным, постепенно назревающим этапом в органическом процессе развития нашей литературы. В то же время возникновение нашего классицизма XVIII в. соответствовало историческим условиям послепетровской действительности — стадии феодального абсолютизма — в той же мере, в какой возникновение классицизма во Франции соответствовало аналогичным условиям французской исторической жизни XVII в. Деятели нашей литературы XVIII в. использовали несколько опередивший их опыт западных писателей, так же как использовался у нас в это время европейский опыт в области науки и техники. Усвоение наиболее значительного и передового в то время литературного направления — европейского классицизма — было важнейшей составной частью общего процесса овладения европейским опытом, начатого Петром и продолжавшегося в течение всего XVIII в. При этом то, что осваивалось в области литературы, обращалось, как это имело место и во всех других областях, на потребу нужд и интересов русской жизни: освоенная теория осложнялась местной практикой, в общеевропейские литературные формы проникало и — чем дальше, тем сильнее — овладевало ими национально-русское содержание. Чертами национально-исторического своеобразия отмечен и весь процесс развития нашего классицизма в целом. Прежде всего, наша новая литература складывается несколько позднее, чем в Западной Европе. Вследствие этого многие литературные явления, отделённые друг от друга на Западе значительным промежутком времени, нами зачастую переживались одновременно. Во французской литературе деятельность великих писателей-классицистов XVII в. и расцвет деятельности Вольтера отделены многими десятилетиями. Наши писатели сразу проходили обе эти стадии в развитии классицизма — и классицизм Расина, и классицизм Вольтера. Отсюда и бо́льшая стремительность, ускоренность темпов нашего литературного развития. Своего полного расцвета русский классицизм как литературное направление достигает в теории и практике Сумарокова. Но одновременно с изучением Буало Сумароков, подобно Вольтеру, заинтересовывается Шекспиром, разделяет теорию познания Локка (с идеями Локка о воспитании хоро́шо знаком и первый наш классицист Кантемир). И вот в творчестве, казалось бы, наиболее правоверного и убеждённого из русских классицистов уже намечаются некоторые элементы будущего сентиментализма. Равным образом с самого начала в нашем классицизме чрезвычайно громко заявляют себя воспитательные и просветительские тенденции в духе просветительной философии XVIII в. Это, в свою очередь, вело к чрезвычайному усилению в нашем классицизме обличительной общественно-сатирической струи. Характерно, что первыми проявлениями нашего классицизма XVIII в. были именно сатиры Кантемира. За образец Кантемир взял прославленные сатиры Буало. Но если последние носят характер главным образом литературной сатиры, направлены против «дурных авторов», Кантемир в первой же своей сатире вступает на путь резких общественно-политических обличений. В дальнейшем сатире оказываются не чужды в той или иной степени все представители нашего классицизма, даже Ломоносов; в творчестве же Сумарокова сатирические жанры составляют один из значительнейших разделов.

Теория классицизма у нас, как и во Франции в XVII в., носит аристократический характер. Однако, при всём теоретически пренебрежительном отношении к народному языку и творчеству, в произведениях ряда великих французских классицистов (таких, как Мольер, как Лафонтен) несомненно даёт себя знать народная стихия. Ещё ощутимее связь между литературой и фольклором в русском классицизме. Несмотря на теорию, народное творчество — народные песни, хороводы, сказки и т. п. — продолжало оставаться неизбежным бытовым аксессуаром, не только терпимым в дворянско-помещичьей среде, но по-своему привлека-

тельным эстетически (вспомним песни по типу народных, складывавшиеся императрицей Елизаветой). Именно поэтому в русском классицизме, при всей оторванности его от народных масс, воздействие фольклора скажется в ряде весьма существенных моментов, повлияв на преобразование русского стихосложения, предпринятое Тредиаковским, приблизив язык ряда писателей-классицистов к стихии народной речи.

Наконец, ещё одной весьма замечательной чертой нашего классицизма, тесно связанной с общим патриотическим духом нашей литературы XVIII в., является, не в пример западным классицистам, повышенное внимание к национально-исторической тематике. Недаром почти все наши крупнейшие писатели-классицисты (и Тредиаковский, и Сумароков, и в особенности Ломоносов), подобно их предшественнику и в этом отношении Феофану Прокоповичу, усиленно интересуются русской историей, изучают её, пишут ряд исторических трудов. Это сказывается на их литературно-художественной деятельности. Кантемир начинает героическую поэму о Петре I; Ломоносов переполняет свои оды летописными и историческими напоминаниями и параллелями, сюжет первой своей трагедии связывает с Куликовской битвой, задумывает и частично осуществляет грандиозную эпопею о том же Петре; Сумароков действие большинства своих трагедий относит во времена русской летописной древности, пишет трагедию на собственно исторический сюжет «Димитрий Самозванец», задумывает эпическую поэму о Пожарском и т. д. Гражданско-патриотическим чувством проникнуто, как правило, и подавляющее большинство сатирических обличений наших классицистов. Патриотическим стремлением строить культуру русского художественного слова на национально-народных основах вдохновляется преобразовательная деятельность крупнейших представителей нашего классицизма в области языка и стихосложения.

Под знаком формирования и утверждения классицизма в качестве господствующего литературного направления протекает весь процесс развития нашей литературы в 30—50-е годы XVIII в.



Кантемир.

В Московской Руси просвещение, в частности литература, были сосредоточены главным образом в руках учёного духовенства — монахов. Монахом был крупнейший поэт XVII в. — Симеон Полоцкий. Учёным монахом был Феофан Прокопович. В личности и творчестве Кантемира процесс обмирщения литературы, органически связанный с обмирщением всех сторон русской действительности, как бы находит своё живое воплощение.

Жизнь и личность Кантемира. Князь Антиох Дмитриевич Кантемир (1708—1744) был сыном молдавского господаря (правителя Молдавии, бывшей тогда в зависимости от Турции). Во время русско-турецкой войны 1711 г. отец поэта Дмитрий Кантемир присоединился к Петру и, ввиду неудачи Прутского похода, окончательно переселился вместе с семьёй, в том числе младшим сыном Антиохом, которому было тогда всего три года, в Россию. Россия стала для Антиоха его подлинной родиной. Всю свою недолгую, но в высшей степени плодотворную жизнь он посвятил служению ей. С самых ранних лет Антиох стал проявлять блестящие способности. Закончил он своё образование в только что учреждённой Академии наук, где, между прочим, изучал высшую математику, физику и так называемую нравоучительную фило-

софию. Усвоенные знания Кантемир пополнял всю жизнь усиленным самообразованием. С увлечением и большим успехом занимался Кантемир и искусством — живописью и музыкой. В прошении, поданном юношей Кантемиром Петру I, с просьбой отпустить его учиться за границу (прошение это почему-то осталось без последствий), он, между прочим, указывал: «Имею паки и к математическим наукам не малую охоту, также между делом и к минятуре (миниатюре)», т. е. к занятиям живописью. В результате Кантемир сделался одним из образованнейших людей своего времени; широкая филологическая образованность — прекрасное знание древних и новых (французского, итальянского и др.) языков и литератур — сочеталась в нём с интересом и глубокими познаниями в области точных наук.

О разносторонности образования Кантемира могут дать представление следующие факты. Ему принадлежат первые у нас переводы из Анакреонта, при чём переводы эти сделаны непосредственно с греческого подлинника. Вместе с этим Кантемир переводит в 1730 г. на русский язык книгу Фонтенеля «Разговоры о множестве миров», («Entretiens sur la pluralité des mondes»), пользовавшуюся в то время широкой европейской известностью и представлявшую собой блестящую популяризацию астрономии, а в конце жизни составляет трактат по алгебре. Перевод книги Фонтенеля смог быть опубликован только десять лет спустя, в 1740 г.; мало того, через некоторое время, при Елизавете, он, по настоянию синода, в качестве «атеистической богопротивной книжичищи», был изъят и уничтожен. Вообще Кантемир испытал сильное воздействие идей просветительной философии, непосредственно общаясь с рядом наиболее выдающихся её представителей: переписывался с Вольтером, лично дружил с Монтескье, знаменитую сатиру которого на современную ему феодально-деспотическую Францию — «Персидские письма» — перевёл на русский язык. (Перевод этот, как и многие другие работы Кантемира, до нас не дошёл.) Из русских деятелей ему всех ближе был Феофан Прокопович. Как мы уже знаем, во время борьбы против «затейки» верховников Кантемир оказывается бок о бок с Феофаном и третьим членом «учёной дружины» — историком Татищевым; в частности, именно Кантемиру было поручено составить прошение к Анне Ивановне от имени дворянства (шляхетства) об уничтожении кондиций, заключённых ею с верховниками. Однако надежды, которые Кантемир возлагал на новую самодержицу, оказались обманутыми. Вместо продолжения и развития дела Петра наступила страшная пора бироновщины. Видимо, не слишком приятен оказался для новых властителей России и сам смелый сатирик. Всего через год по восшествии на престол Анны Ивановны Кантемир получает пост русского дипломатического представителя («резидента») в Лондоне, через некоторое время назначается посланником во Францию. На новом поприще двадцатидвухлетний Кантемир обнаружил всю присущую ему блестящую и разностороннюю талантливость, умело отстаивая честь и достоинство созданной Петром молодой Российской империи в сложной международной и внутренне-политической обстановке того времени. За границей (куда Кантемир выехал 1 января 1732 г.) он прожил всю остальную часть своей жизни, там же, очень рано — в возрасте всего 35 лет отроду, он и умер.

Литературная деятельность.

В своей литературной деятельности Кантемир быстро проходит основные стадии развития современной ему русской литературы, с тем чтобы весьма скоро, в возрасте всего лишь двадцати лет, осуществить важную историческую задачу — вывести русскую литературу на новую широкую дорогу общеевропейского литературного развития.

В семье родителей Кантемира господствовало «древлее благочестие». Учителем русского языка у будущего сатирика был питомец славяно-греко-латинской академии Иван Ильинский, сам не чуждый литературных занятий в духе школьной традиции: переводил (позднее служил переводчиком в Академии наук), писал силлабические вирши, а главное — составлял указатели, так называемые «симфонии», или «конкорданции», к Библии.

По следам своего учителя составляет «Симфонию на псалтырь» и восемнадцатилетний Кантемир, опубликовав её в 1727 г. с посвящением Екатерине I и предисловием, в котором доказывает пользу подобного рода «алфавитных указаний, или индексов».

Но вскоре литературная деятельность Кантемира приобретает вполне светское направление. Вместо составления «симфоний» к духовным книгам, Кантемир начинает усиленно писать модные в то время любовные стихи. Любовные песенки Кантемира пользовались большой популярностью у современников и современниц. Значительно позднее, в IV сатире, Кантемир прямо свидетельствовал об этом: «Довольно моих поют песней и девицы || Чистые и отроки, коих от денницы || До другой неви-

димо колет любви жало». Однако самого Кантемира узко личные, любовные жанры скоро перестают удовлетворять: «Любовны песни писать, я чаю, тех дело, || Коих столько ум не спел, сколько слабо тело». Вспоминая о своём увлечении жанрами любовной лирики, он заключает: «Шуток тех минулося время, и пристало || Уж мне горько каяться, что дни золотые || Так непрочно стратил я, пиша песни тые». Слова эти вполне искренни. Кантемир, видимо, и в самом деле раскаивался в том, что тратил время по пустякам: его любовные стихи этого периода до нас вовсе не дошли, ибо, очевидно, были уничтожены самим автором (отрывки из одного мадригала Кантемира приводит Герцен в романе «Кто виноват?», однако трудно сказать, насколько они подлинны.) Недолгое царствование Петра II, сына казнённого царевича Алексея Петровича (1727—1729 гг.), было временем резкой реакции петровским новшествам. Приверженцы старой допетровской Руси стремились повернуть страну вспять. Сторонникам петровской реформы, «любителям просвещения», к каковым всецело принадлежал и Кантемир, действительно, было не время заниматься писанием любовных песенок. В 1730 г. Кантемир принимает вместе с другими членами «учёной дружины» непосредственное участие в политической борьбе. Годом ранее он начинает бороться с силами дворянской и церковной реакции средствами художественной литературы. От интимных любовных жанров Кантемир переходит к поэзии, насыщенной большим общественным содержанием.

Сатиры. В 1729 г. появляется первая сатира двадцатилетнего Кантемира под характерным заглавием «На хулящих учение», направленная против «презирателей наук», прежде всего — против реакционного духовенства; через два месяца, в начале 1730 г., является вторая сатира под не менее характерным названием: «На зависть и гордость дворян злонравных», обращённая против реакционного, кичащегося своим родом — «благородием», заслугами предков — дворянства и всячески защищающая принцип личной заслуги, положенный в основу петровской «табели о рангах».

Первая же сатира Кантемира была без имени автора показана Феофану Прокоповичу и вызвала его восторженный отклик. Феофан постарался придать сатире наивозможно бо́льшую известность: по свидетельству самого Кантемира, её «везде с похвалами стихотворцу рассеял». В стихотворном послании «К сочинителю сатир», написанном октавами, Феофан всячески ободряет безымённого, но, видимо (судя по некоторым намёкам послания), ему уже известного, сочинителя к безбоязненному, с поднятым забралом, продолжению своей сатирической деятельности, направленной против «нелюбящих учёной дружины». Со стихотворными приветствиями на латинском и русском языках обратился к Кантемиру и один из приверженцев Феофана, архимандрит Феофил Кролик, также всячески восхваляя его «рогатое» — бодливое — стихотворение (carmen cornutum). Одобрение Феофана произвело на Кантемира весьма большое действие и послужило толчком к дальнейшему развитию его сатирического творчества. Третью сатиру, написанную им в том же 1730 г., Кантемир не только посвящает Феофану и переполняет похвалами ему, но она и прямо написана в форме обращения-вопроса «К архиепископу новгородскому» — «мудрому», «дивному первосвященнику», которому «всё известно, что знати может человек и ум человеч поняти». «Похвалами ободрён, — пишет сам Кантемир в примечаниях к первой сатире (первоначальная редакция), — наш молодой сатирик вдаль поступил и совокупил следующие три сатиры и иные творения».

Всего Кантемиром написано девять сатир (одна из них осталась недоработанной).

Кроме уже названных трёх сатир, Кантемир написал до отъезда за границу ещё по меньшей мере две: четвёртую «К музе своей (об опасности сатирических сочинений)» — в начале 1731 г. и пятую «На человека» — в августе того же года. В окон-

чательной редакции сатира эта называется «Сатир и Периерг (на человеческие злонравия вообще)». Последние три сатиры написаны Кантемиром уже за границей и после весьма длительного перерыва; шестая «О истинном блаженстве» — в начале 1738 г., седьмая «К князю Никите Юрьевичу Трубецкому (о воспитании)» — в 1739 г. и восьмая «На бесстыдную нахальчивость» — в конце 1739 г.

Вызывало разногласия время написания недоработанной, но по своей обличительной силе едва ли не самой разящей сатиры «К солнцу (на состояние света сего)», которая была впервые опубликована только в 1858 г. Тихонравовым. В лучшем издании Кантемира под ред. Ефремова она помещена в качестве последней — девятой — сатиры Кантемира, которую он не успел доработать из-за предсмертной болезни. Однако автор вступительной статьи к изданию Ефремова В. Я. Стоюнин убедительно доказывает, что она была написана Кантемиром ещё до отъезда за границу, после первых пяти сатир.

Кантемир и Феофан Прокопович.

Восторженное сочувствие, которое встретили сатиры Кантемира со стороны Феофана Прокоповича, вполне понятно и естественно. Сатиры Кантемира метили в тех, с кем боролся и сам Феофан, — в деятелей церковной и светской реакции. Больше того, в сатирах находим ряд весьма едких сатирических намёков и на персональных недругов Феофана — уже известных нам Георгия Дашкова, Стефана Яворского и др. Наконец, в сатирах Кантемира развиваются многие из тех основных положений, которые были выдвинуты и защищались в проповедях и других писаниях самого Феофана Прокоповича (защита пользы знания, наук, необходимости просвещения, борьба с ханжеством, невежеством). Кантемир подчас совпадает с Феофаном почти буквально. Так, например, в известном нам «Разговоре гражданина с селянином...» Феофан влагает в уста «селянина» следующие аргументы в пользу невежества: «Отцы-де наши не умели письма, но хлеб довольный ели, и хлеб тогда лучше родил бог, нежели ныне, когда письменных и латынников помножилось». Это почти теми же словами повторяет помещик Сильван (от Silva — лес; самое созвучие этих однозначных имён едва ли случайно) первой сатиры Кантемира.

В четвёртой сатире Кантемира (первая редакция) есть выражение: «Глупец, что губы чуть помазал в латину» (ст. 145). Это прямо взято из того же разговора Феофана («токмо губы помазал латиною»). Знаменитое соображение против наук, вкладываемое Кантемиром (в первой сатире) в уста церковника Критона: «Расколы и ереси науки суть дети», — точно повторяет слова Феофана в «Духовном регламенте»: «Дурно многие говорят, что учение виновное есть ересей». Сатира «К солнцу» является своего рода стихотворным переложением ряда мест из выступлений и писаний Феофана.

Словом, сатиры Кантемира во многом представляют собою как бы своего рода обмирщённые проповеди Феофана. Существенно новым в творениях Кантемира было то, что однородное содержание выражено им не в традиционно-церковных жанрах старорусской письменности, а облечено в одну из популярных жанровых форм античной и новой западноевропейской художественной литературы — в форму сатиры.

Жанровые источники сатир.

Сам Кантемир прямо указывает литературные источники своих сатир. В автоэпиграмме, приложенной им при предисловии к первой сатире (первоначальная редакция), он пишет:

Что дал Гораций, занял у француза.
О коль собою бедна моя муза!
Да верна; ума хоть пределы узки,
Что взял по гальски, заплатил по русски [1].

[1] В изданиях сочинений Кантемира последние два стиха печатались в искажённом тексте: «Да верно, ума хоть пределы узки, что взял по польски, заплатил по русски». См. статью Т. Глаголевой «Материалы для полного собрания сочинений кн. А. Д. Кантемира», «Известия отд. русск. языка и словесности Академии наук», 1906, т. XI, кн. 2, стр. 111.

То же повторяет он и в окончательной редакции предисловия ко всем своим сатирам вообще: «Я в сочинении своих, наипаче Горацию и Боалу, французу, последовал, от которых много занял, к нашим обычаям присвоив». Наконец, в четвёртой сатире Кантемир снова скромно подчёркивает, что он всего-навсего «топчет следы» древних сатириков — Ювенала, Персия, Горация, и нового — Буало. Особенно знаменательно во всех этих автопризнаниях неизменно и настойчиво повторяемое Кантемиром указание на зависимость от Буало, которого он называет «чудом всей Франции» и своей «лучшей утехой». Прекрасно владея греческим и латинским языками, Кантемир воспринял форму своих сатир не непосредственно у античных сатириков, а через преломлявшую их призму законодателя французского классицизма, прославленного автора образцовых классицистических сатир — Буало. Кантемир был не только первым нашим светским писателем, но и первым, стремившимся привить нашей литературе поэтику западноевропейского классицизма XVII в.

Кантемир полностью усвоил рационалистическую основу эстетики Буало. Недаром первую же из своих сатир он озаглавил «К уму своему», взяв это заглавие из девятой сатиры Буало, также озаглавленной «A son esprit». Ум для Кантемира является верховным критерием, судьёй и руководителем. Он же составляет и основу художественного творчества: руки пишут то, что продиктовано умом; покоится ум — неподвижны и руки: «Уме недозрелый, плод недолгой науки. || Покойся, не понуждай к перу мои руки...», — начинает Кантемир ту же первую свою сатиру. «Но смотрю, чтоб здравому смыслу речь служила...», — говорит он о себе в восьмой сатире. Эпиграфом из «Искусства поэзии» Буало определяет Кантемир и общественно-эстетическую функцию своих сатир, цель которых отнюдь не «злословие» само по себе, а выявление «правды» — истины: «Не злословить, но себя оказать меж нами, || Жадность правду воружи са́тиры стихами». Излагая в предисловии к своим сатирам историю сатирического жанра, Кантемир также следует соответственному месту «Искусства поэзии» Буало. Из сатир древних авторов, по преимуществу Горация и Ювенала, и в особенности, из сатир Буало, Кантемир заимствует приёмы построения своих собственных сатир, их форму, ход изложения, поэтические образы. В ряде случаев он просто передаёт отдельные места своих оригиналов, при чём, как правоверный классицист, он не только не скрывает всех этих заимствований, но, наоборот, тщательно оговаривает их в автопримечаниях. Но наряду с этим сам же Кантемир точно определяет и границы своей подражательности. Усвоенную им у иноземных предшественников художественную форму своих сатир он, по его собственным словам, «присвоил к нашим обычаям», «заплатил по русски», т. е. в очень сильной степени наполнил оригинальным содержанием — связал с реальной русской действительностью.

Самобытность содержания.

Оригинальность содержания своих сатир сам Кантемир особенно ценил, подчёркивая её столь же тщательно, как и свои «имитования» в области формы. Так, по поводу первой же сатиры, в «изъяснениях» к первоначальной редакции её, он замечает: «Можно сказать, что сатира сия ни с чего не имитована, но есть выдумка нашего автора, понеже из всех сатириков никто особливую сатиру на хулящих учение не делал». По поводу содержания второй сатиры он пишет: «Сию материю описали из древних сатириков Ювенал в сатире VIII, а из новейших Буало в V, которых наш весьма мало имитовал, как ясно может рассудить, кто всех трёх сверстать похочет». Один из позднейших учёных (А. Д. Галахов) действительно захотел сопоставить все эти три сатиры и пришёл к очень ценным выводам. «Разговорную», диалогическую форму своей сатиры Кантемир заимствовал у Буало и Ювенала. Совершенно совпадают и первые строки всех трёх сатир, начинающихся вопросом одного из собеседников о причинах опечаленного вида другого. Но этими чисто внешними совпадениями сходство и ограничивается. «Содержание разговора, обстоятельства, на которые ссылаются собеседники, во всех трёх случаях совсем иные. У Ювенала с первых строк

видишь картину римской жизни тогдашнего времени — расточительность, сладострастие, пиры. «Что значит, Неволий, твой печальный вид, подобный виду побежденного Марсия... Довольный малым, ты увеселял наши ужины своими остроумными выходками. Теперь совершенно противное: лицо твоё уныло, волосы сухи и непричёсаны, кожа потеряла блеск... По всему видно, что жизнь твоя пошла в противную сторону. А прежде, я помню, ты осквернял храмы Изиды, Юпитера, Мира, ты осквернял и тайное убежище матери богов». В сатире Буало — черты иного общества, указание других обычаев и событий: «Отчего этот мрачный и суровый вид, это лицо, бледнее, чем у владельца земельной ренты, у которого королевский указ обрезывает его доходы на четверть». В это время вышел королевский указ, опечаливший многих. «Le roi a supprimé un quartier des rentes» — вот какие слова беспрерывно вертелись на языке и в уме людей, получавших доходы. В стихах нашего сатирика совершенно иная, русская современность. Филарет спрашивает Евгения, что он так «задумчив»: «Цугом ли запрещено ездить иль богато? || Платье носить иль своих слуг пеленать в злато? || Карт ли не стало в рядах, вина ль дорогова?» Здесь что ни слово, то намёк на злободневные обстоятельства русской жизни того времени. Так, в примечаниях к этим строчкам самого Кантемира читаем, что «в Санкт-Петербурге цугом ездить от императора Петра Великого всем запрещено было, кроме придворных», что «золотые узоры, коими обыкновенно платье слуг выкладывают, много на пеленанье походят», что «вина дорогие разумеются шампанское и бургонское, которые подлинно в Москве дорогие и за тем больше всех других вин в почтении».

Если же Кантемир оказывался чересчур в плену у своего образца, он сам начинал энергично бороться с этим. Так, он радикально переработал свою пятую сатиру, когда заметил, что она слишком близка к Буало: «Стихотворец перед отъездом своим в чужие краи сочинил было сатиру, на подражание осьмой Боаловой, которая надписана *На человека;* но потом, усмотрев, что почти вся состояла из речей французского сатирика, выбрав из неё малую часть стихов, составил сию пятую сатиру в 1737-м году». Всё это объясняется тем, что писание сатир было для Кантемира отнюдь не только полезным литературным упражнением по перенесению на русскую почву нового европейского поэтического жанра, но и большим общественным делом. Кантемир заимствовал у античных авторов и Буало их сатирический бич для того, чтобы наносить им меткие и жгучие удары по отрицательным явлениям окружавшей его реальной русской действительности.

Сатира Кантемира была направлена на самые различные стороны действительности, подвергала осмеянию разнообразные общественные классы и состояния. Однако прежде всего она была обращена против старой реакционной России. Одним из основных, если не самым основным, объектом сатиры (и здесь Кантемир полностью продолжает линию Феофана Прокоповича) были носители церковной реакции, реакционное духовенство — от самых низких его степеней (дьячки и т. п.) до самых высоких — архиепископов и кандидатов на патриарший престол. Среди «хулящих учение» на первое место Кантемир выдвигает «Критона с чётками в руках», — реакционных иерархов церкви, традиционно заявлявших, что не только светские науки, но даже свободное чтение мирянами библии ведёт к безбожию и к упадку нравов, т. е. порче церковного благочестия, а следовательно, и церковных доходов.

Попутно в той же сатире Кантемир даёт исключительную по резкости зарисовку одного из «святых ключарей райских врат» — православного епископа, сделанную в стиле «Духовного регламента», но доведённую до крайних пределов сатирической заострённости и прямо метящую в одного из главных недругов Феофана — архиепископа Георгия Дашкова, усиленно домогавшегося стать патриархом (портретность этой зарисовки раскрывает сам Кантемир в позднейших примечаниях). Столь же резко задевается Кантемиром и мелкая церковная сошка — «безмозглый церковник», т. е. дьячок. Вообще колкости против реакционных «пастырей душ», «попов и архиереев» и «чернцов» (монахов) рассыпаны почти по всем сатирам Кантемира. Он буквально не упускает случая, чтобы так или иначе, по поводу и без повода, не задеть невежества, суеверий, корыстолюбия, лицемерия, завистливости, жадности, чревоугодия и т. п.

своих неизменных недругов. Так, в первой сатире, говоря о том, что трудно «вместо хвал» терпеть хулу, он добавляет, что это труднее, «нежели не славить попу святую неделю», поясняя (в первоначальной редакции примечаний): «Попы обычайно всю неделю жадно для своей корысти по всем дворам воскресшего из мертвых Христа прославляют». Во второй сатире Филарет иронически замечает своему собеседнику, «злонравному дворянину» Евгению: «А зависти в тебе нет, как в попах соборных». В примечании Кантемир пишет: «Не слыхано ещё, чтобы несколько попов у одного собору могли пребыть без зависти меж собою... а всё то от жадности и сребролюбия, которое, не вем каким образом, в священническом чине вкоренилося». В четвёртой сатире он попутно иронически подчёркивает, что «не делают чернца одни рясы», и т. д. Таких резких и настойчивых антицерковных выпадов мы не встретим во всей последующей нашей легальной дореволюционной литературе.

Каков поп, таков и приход. Под стать пастырям и их паства. В седьмой сатире показан «благочестивый» прихожанин, что «с рук не спускает Часовник и пятью в день в церковь побывает, || Постится, свечи кладет и не спит с женою, || Хотя отняв у бедного ту, что за душою || Одну рубашку имел, нагим ходить нудит...» В пятой сатире выведен другой благочестивый верующий — старозаветный купец, «старик сановитый, седою красен брадой, брюхом знаменитый...» При зрелище всеобщего пьянства во время церковного праздника он горько «с слезами в глазах» жалуется на забвение благочестивых обычаев предков, на упадок народных нравов и вообще на приближение конца света. Однако через некоторое время выясняется, что сам же он и торгует вином, усиленно к тому же разбавляя его водою. Подобный же образ, ещё более резко заострённый, Кантемир снова повторяет в сатире «К солнцу». В пятой сатире рисуется весьма живая жанровая сценка. В одной благочестивой семье, члены которой «столь яры у себя, сколь в людях умильны», во время церковной службы на дому вспыхнула по пустяковому поводу — кто-то из детей случайно уронил на пол «матерний платок» — очередная ссора, вскоре превратившаяся в общую свалку. Тщетно и поп, и рассказчик — рассказ ведётся от лица сатира, захотевшего познакомиться с обычаями и нравами людей, — пытались примирить ссорящихся, указывая, что они сошлись «не к брани и битве», а «к молитве», где прежде всего «нужна любовь»:

Но вдруг вижу, что свечи и книги летают.
На попе уж борода и кудри пылают,
И тушá кричит, бежит в ризах из палаты.
Хозяин на мой совет мне, вместо уплаты,
Налоем в спину стрельнул; я с лестниц скатился,
Не знаю, как только цел внизу очутился.

Вторым основным объектом сатиры Кантемира являются носители стародворянской реакции. Уже в первой сатире Кантемир задевает тех, «Кому в роде семь бояр случилось имети || И две тысячи дворов за собой считает, || Хотя впрочем ни читать, ни писать не знает». Обличениям подобных «зловредных дворян» он полностью посвящает всю свою вторую сатиру, построенную в форме диалога между Евгением, т. е. «благороднорождённым», дворянином, и Филаретом, т. е. «любителем добродетели». Евгений жалуется на то, что он славен предками, а почести — чины и деревни — идут не ему, а тем, «кто не все еще стер с грубых рук мозоли», кто так недавно не смел и показаться на глаза его отцу, лишь «кланялись с полными руками» дворецкому. В следующем далее перечне разумеются те «новые люди» — «птенцы гнезда Петрова», которые пришли на смену боярской верхушке и заняли первые места в управлении государством (например, слова «кто с подовыми горшком истер плечи» — прямой намёк на Меншикова, которого его недоброжелатели корили тем, что в детстве он продавал на улицах подовые пироги). Филарет возражает Евгению, что по-

томки должны быть достойны своих предков, что «тщетно имя» и «ничего собою не значит, в том, кто себе своею рукою» — своим личным трудом и заслугой — «не присвоит» той почести, которая добыта трудами предков, что благородными нас делают не родословные грамоты, покрытые плесенью и изгрызенные червями, а «одна добродетель»: «Разнится потомком быть предков благородных, или благородным быть». Нападки на «злонравных дворян» мы найдём, следом за Кантемиром, и у Сумарокова, и у Фонвизина. Однако в данном случае предшественник заходит гораздо дальше своих последователей. И Сумароков, и Фонвизин противопоставляют «злонравным» дворянам дворян же, но «благонравных». Кантемир в своей сатире становится на сторону дельных, знающих и государственно-полезных людей, «кои чрез свои труды из подлости в знатную степень происходят», т. е. независимо от их социального происхождения. В этом вопросе Кантемир шёл в ногу с Петром I и далеко впереди своего времени. Тенденции второй сатиры Кантемира мы встретим не раньше, чем в сатирических журналах Новикова. Больше того, своим союзником в этом вопросе будет ощущать Кантемира даже Белинский.

Старой России Кантемир противопоставляет новые идеи петровского времени — идеи просвещения, личной заслуги, торжествующей над родовой дворянской косностью. Но оглядываясь вокруг себя, сатирик не видит достойных носителей этих новых идей. В первой сатире следом за Критоном на науку нападает типичный представитель старой России, грубый и невежественный мужлан, помещик Сильван. Сильван — за жизнь по старинке. Он отрицает науку и просвещение, не видя в них никакого проку и считая, что во всяком случае не дело дворян заниматься ими: «подлых то есть дело» — аргумент, который позднее повторит помещица Простакова в «Недоросле» Фонвизина. Однако в той же первой сатире, наряду с Сильваном, не менее пренебрежительное отношение проявляют к науке и представители «новоманирного шляхетства»: «мечущий горстью добро накопленное мозольми и потом» предков, щёголь Медор, соприкоснувшийся с европейской культурой, но вместо знаний вывезший из «чужих краёв» только моды, и упитанный «румяный» Лука, представитель того круга, в среде которого сложилась уже известная нам беспечно-эпикурейская застольная песенка на мотив Gaudeamus igitur...» Равным образом, нападая на феодальное родовое дворянство, Кантемир отнюдь не жалует и тех новых людей — мещан во дворянстве, которые, выйдя из низших слоёв народа и превратившись в богатеев и вельмож, быстро усваивают свойственные последним пороки:

Мещанин весь в золоте, с двора не съезжает
Без цуга, и толпу слуг за собой таскает...
В огромном доме и пол, и стены золотит;
За роспись пустых имен кучу денег плотит;
Ложных предков все дела исчислять не слаба
Его память; дуется, пока треснет жаба.

Кантемир едко смеётся над «раздутым подьячим», который стыдится своей матери и считает, что ему пристало вступить в родню с одними только боярами; над мельником, «что с волос стрес муку недавно», и в то же время «Кручинится и ворчит и жмурит глазами, || Что в палате подняли мухи пыль крылами...» Мало того, в своих обличениях Кантемир метит и ещё выше — резко нападает на подлинный бич не только его времени, но и всего XVIII в. вообще — временщиков, фаворитов:

Болваном Макар вчерась казался народу,
Годен лишь дрова рубить или таскать воду,
Никто ощупать не мог в нем ума хоть кроху,
Углем черным всяк пятнал совесть его плоху.
Улыбнулося тому ж счастие Макару,
И сегодня временщик: уж он всем под пару
Честным, знатным, искусным людям становится,
Всяк уму наперерыв чудну в нем дивится,
Сколько пользы от него царство ждать имеет!..

Попадает от сатирика и низкопоклонной, раболепно-льстивой свите временщиков, толпящейся, «неотступно-сохнущей» в их приёмных, подобно Клиту второй сатиры, который «Спины своей не жалел, кланяясь и мухам, || Коим доступ дозволен к временщичьим ухам».

Наряду с духовенством, дворянами, купечеством резко нападает Кантемир в своих сатирах и на бюрократический аппарат — чиновничество: судей, «друзей ябеды», разжиревших на взятках и неправосудии «брюхатых дьяков» и их подчинённых, подьячих, высохших от зависти, что им «не удаётся драть так, как другому». Афористически-исчерпывающую, уничтожающую характеристику подьячих даёт Кантемир в следующем лапидарном двустишии, звучащем почти как формула: «Кастор любит лошадей, а брат его рати, || Подьячий же силится и с голого драти». Словом, Кантемир сатирически изобличает всю феодальную послепетровскую действительность сверху донизу.

Касается Кантемир в своих сатирах и народа, крестьянства. Однако именно здесь больше всего сказывается социальная ограниченность его творчества. Кантемир и тут — на уровне самых передовых европейских идей своего времени: он энергично ополчается против злоупотреблений крепостным правом, требует от господина гуманного обращения со своими крепостными. Вопрошая во второй сатире, какими личными заслугами перед государством может похвалиться претендующий на первые в нём места «злонравный дворянин», Кантемир ставит вопрос и о том, облегчил ли он «тяжкие подати народа». Через некоторое время он негодующе стыдит его за «зверское» обращение с крепостным слугой: «Каменный душою,||Бьешь холопа до крови, что махнул рукою||Вместо правой левою; зверям лишь прилична || Жадность крови; плоть в слуге твоей однолична». Приводя эти строки в своей статье о Кантемире, Белинский имел полное право сказать, что они «могут служить торжественным и неопровержимым доказательством, что наша литература, даже в самом начале её. была провозвестницею для общества всех благородных чувств, всех высоких понятий». Но вместе с тем сам народ является Кантемиру или в аспекте грубости, дикости, безобразия (см., например, описание поголовного пьянства во время церковного праздника в пятой сатире), или в образе несправедливо недовольного своим положением крестьянина. Крестьянин, горько жалуясь на свою крепостную долю, мечтает о солдатской жизни. Но стоило тому же крестьянину попасть в солдаты — и он с огорчением вспоминает о своём крепостном быте, рисуемом им теперь в самых идиллических тонах: «Щей горшок, да сам большóй, хозяин я дома».

Набрасывает Кантемир в своих сатирах идеальные образы государственных деятелей. Так, например, во второй сатире он исчисляет свойства, которым должен отвечать «чин воеводы»: от воеводы требуется хитрый и проницательный ум, изощрённый наукой, бескорыстие, неусыпные заботы о солдатах; он должен быть «отцом невинного народа». В ореоле высокой гражданской доблести выступает перед нами из сатир Кантемира облик самого сатирика (во второй сатире он олицетворён в образе «любителя добродетели» Филарета) — носителя наиболее передовых идей своего времени: долга перед отечеством, гуманности, просвещения. Однако в окружающей Кантемира невежественной, корыстной, хищнической современности он не находит ничего хоть сколько-нибудь отвечающего этим идеалам. Действительность того времени смотрит на него со всех сторон сплошными звериными харями. Неудивительно, что взгляд его на окружающее от сатиры к сатире становится всё безотраднее. Венцом этого безотрадного созерцания Кантемира является его пятая сатира под всеобъемлющим названием: «На человека» — «На человеческие злонравия вообще». По поводу первоначальной редакции этой сатиры сам Кантемир, как уже указывалось, замечает, что она «почти вся сделана на подражание Боаловой сатиры VIII-й, с тем различием, что Боало в своей доказывает, что из всех животных человек глупее, а

наш автор тщится показать, что не только он глупее всех скотов, но ещё злее всех зверей и дичее всякого урода, которого бы ум вымыслить мог». Но наряду со всем этим Кантемир отнюдь не человеконенавистник. Пафос его сатир — исправление людского «злонравия» путём его беспощадного обличения и осмеяния. В этом Кантемир усматривает свой *гражданский* и даже больше того — *патриотический* долг. «Всё, что я пишу, — заявляет сам он в предисловии к первоначальной редакции второй сатиры, — пишу по должности гражданина, отбивая всё то, что согражданам моим вредно быть может». Самый процесс писания сатир Кантемир уподобляет необходимой и благотворной хирургической операции — пусканию крови больному: «Когда стихи пишу, мню, что кровь пущаю».

Замечательно, что уже у Кантемира находим мы и ту знаменитую формулу — зримый смех сквозь невидимые миру слёзы, — которою определил следом за Пушкиным существо своего юмора Гоголь. Кантемир замечает о себе: «Смеюсь в стихах, а в сердце о злонравных плачу». Как и Гоголь, взявший эпиграфом к «Ревизору» известную поговорку: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива», Кантемир в предисловии к своей первой сатире (первоначальная редакция) напоминает тому, кто пожелал бы его «хулить», «что дурной лицом николи зеркала не любит». Эти совпадения весьма знаменательны. Добролюбов в своей известной статье «Русская сатира в век Екатерины» писал: «Литература наша началась сатирою, продолжалась сатирою и до сих пор стоит на сатире». Насадитель русского классицизма Кантемир вместе с тем первым в нашей послепетровской литературе, по слову Белинского, «свёл поэзию с жизнью», был основоположником реально-обличительного, сатирического направления.

Кантемир — родоначальник реально-обличительного направления.

Реалистичность сатир Кантемира, конечно, ещё крайне условна и ограничена. В духе поэтики классицизма, Кантемир даёт в своих сатирах не столько живых людей, сколько абстрактные схемы «характеров» — носителей той или иной «страсти». Такова почти вся третья сатира, в которой перед нами целая галлерея олицетворений «разных страстей»: скупца, мота, сплетника, лицемера, тщеславного, завистника, подозрительного и т. д. Однако и тут Кантемир следует одному из самых реалистических писателей французского классицизма, прославленному мастеру литературного портрета, Лабрюйеру (1645—1696), автору знаменитой книги «Характеры» (1688 г.), пользовавшейся громадным успехом у современников и выдержавшей меньше чем за десять лет целых девять изданий.

«В сей сатире, — писал сам Кантемир в «изъяснениях» к первоначальной редакции третьей сатиры, — автор наш имитовал Феофраста, греческого философа, и из новейших Лабрюйера, которые оба показали себя в ясном изображении различных человеческих нравов». (В новом жанре литературных портретов-характеристик Лабрюйер, по общему обыкновению французских классицистов XVII в., стремился опереться на античных авторов и поэтому предпослал своим «Характерам» перевод аналогичного произведения древнегреческого учёного и философа, одного из наиболее выдающихся учеников Аристотеля, Теофраста.) Как и Лабрюйер, на даваемые им характерологические схемы Кантемир накладывает живые краски. Например, при позднейшей переработке той же третьей сатиры он последовательно стремится сообщить ей «местный колорит». Скупец и мот первоначальной редакции интернациональны, могут обитать в любом европейском государстве. В позднейшей редакции Кантемир усиленно подчёркивая, что оба они — москвичи, вносит ряд местных бытовых подробностей. Больше того, он придаёт своему скупцу портретное сходство с известным деятелем петровского времени довольно тёмного свойства — Саввой Рагузинским. Склонность Кантемира к портретной живописи ещё сильнее сказывается в обрисовке им ряда других уже известных нам пер-

сонажей его сатир, например епископа (Георгия Дашкова) и многих других. В то же время Кантемир, подобно Лабрюйеру, умеет сообщить своим портретным зарисовкам надъиндивидуальные, типические черты. Так, в третьей сатире Кантемир даёт точную портретную зарисовку одного из кандидатов в патриархи, духовника императрицы Анны Ивановны, архимандрита Варлаама, которого в окончательной редакции он даже прямо называет по имени:

Варлам смирен, молчалив, как в палату вóйдет,
Всем низко поклонится, к всякому подóйдет,
В угол свернувшись потом, глаза в землю втупит;
Чуть слыхать, что говорит; чуть, как ходит, ступит...
Когда в гостях, за столом — и мясо противно
И вина не хочет пить; да то и не дивно:
Дома съел целый каплун, и на жир и сало
Бутылки венгерского с нуждой запить стало.
Жалки ему в похотях погибшие люди,
Но жадно пялит с под лба глаз на круглы груди,
И жене бы я своей заказал с ним знаться.
Бесперечь советует гнева удаляться
И досады забывать, но ищет в прах стерти
Тайно недруга; не даст покой и по смерти...

Здесь не только набросан памфлетно-сатирический портрет живого лица, но и создан типический образ лицемерного постника и ханжи — русское соответствие мольеровскому Тартюфу. Вообще Кантемир впервые дал художественно-сатирическое воплощение ряду типических образов русской действительности XVIII в. Им впервые показаны, например, русские «новоманирные» щёголи и щеголихи. Мы уже знакомы с одним из таких щёголей — Медором первой сатиры. Особенно яркий образ изнеженного щёголя — лентяя, сибарита, мота и невежды — дан Кантемиром во второй сатире. Описывая модный наряд этого щёголя, к строке «Деревню вздене шь потом на себя ты целу» Кантемир делает следующее примечание: «Вздене шь кафтан пребогатый, который стал тебе в целую деревню. Видали мы таких, которые деревни свои продавали, чтоб сшить уборный кафтан». Не оставляет Кантемир без внимания и «новоманирных» щеголих:

Сильвия круглую грудь редко покрывает,
Смешком сладким всякому льстит, очком мигает,
Белится, румянится, мушек с двадцать носит;
Сильвия легко даёт, что кто ни попросит,
Боясь досадного в отказе ответа,
Такова и матушка была в её лета.

Есть свидетельство, что в лице Сильвии Кантемир зарисовал свою невесту, княжну Черкасскую, брак с которой у него так и не состоялся.

Непосредственно из сатир Кантемира эти образы щёголей и щеголих перешли на страницы наших сатирических журналов екатерининского времени. Столь же большое литературное будущее имело и изображение им вельможи:

... человеческ род весь уж под тобою,
Как червяк ползет, одним взглядом ты наводишь
Мрачну печаль и одним радости свет вводишь.
Все тебя, как бы божка, кадить и чтить тщатся,
Все больше, чем чучела вороны, боятся...
Всякий твой член в золоте и в камнях блистает,
Которы шлёт Индия и Перу обильны,
Так что лучи от тебя глаза снесть не сильны.
Спишь в золоте, золото на золоте всходит
Тебе на стол, и холоп твой в золоте ходит...

Здесь дан образ, который позднее с такой силой сарказма будет повторять снова и снова в своих сатирических одах «бич вельмож» — Державин. То же можно сказать и об известном уже нам образе эфемер-

ного «болвана» — временщика. В своих типических образах-портретах Кантемир идёт даже дальше Лабрюйера. Под непосредственным воздействием Лабрюйера в Англии в начале XVIII в. возникли морально-сатирические журналы Стиля и Аддисона, явившиеся колыбелью английского реализма и вызвавшие развитие аналогичной сатирической журналистики почти во всех европейских литературах (позднее, в конце 60-х годов XVIII в., и у нас). Сам Кантемир не называет европейские сатирические журналы в качестве своих литературных образцов. Но у нас есть доказательства, что за год до написания своей первой сатиры Кантемир читал французские подражания журналам Стиля и Аддисона, и это несомненно оказало на него своё действие. «Дух сатир его, — пишет новейший исследователь Л. В. Пумпянский, — соотносится не с Буало, а с моральными журналами английского образца, т. е. самым передовым литературным явлением тогдашней Европы». Примечательно и то, что композиционное построение пятой сатиры Кантемира (рассказчик нанимается поочерёдно в слуги к представителям различных общественных слоёв, что позволяет ему дать сатирические зарисовки жизни всех этих слоёв) полностью повторяет композицию европейского так называемого «плутовского романа», в частности, знаменитого реально-бытового романа Лесажа «Жиль Блаз», оказавшего огромное влияние на развитие европейского реализма. В сатирах Кантемира мы также имеем первые побеги нашего сатирического реализма, который через притчи Сумарокова, комедии Фонвизина, сатирические журналы Новикова и Крылова, творчество Радищева проходит через всю литературу XVIII в., с тем чтобы через басни Крылова, «Горе от ума» Грибоедова, некоторые образы Пушкина развиться столь пышным цветом в творчестве Гоголя и его последователей — писателей «натуральной школы».

Судьба сатир Кантемира.

Наличие резко критического отношения Кантемира к современной ему действительности объясняет литературную судьбу его сатир. Определило оно, повидимому, и личную судьбу самого сатирика. Кантемир недаром пускал по рукам первые свои сатиры без имени автора. Поддержка Феофана Прокоповича, как мы знаем, ободрила его. Но вскоре обстановка начала складываться для него так неблагоприятно, что он стал всерьёз подумывать о том, чтобы вовсе прекратить дальнейшее писание сатир. После появления третьей сатиры он пытается резко изменить свой основной литературный жанр: вместо очередной сатиры принимается за работу над героической эпопеей «Петрида», посвящённой прославлению личности и дела Петра, т. е. пытается идти к той же цели — восторженно-апологетическому утверждению петровской реформы в противовес её реакционным противникам, — но иным путём. Однако из этой попытки ничего не вышло. Дальше первой песни «Петрида» не пошла: литературное дарование Кантемира имеет резко сатирический уклон. Вскоре он сам отчётливо осознаёт это. На эту тему специально написана им новая, четвёртая сатира «К музе своей», имеющая вместе с тем весьма знаменательный подзаголовок: «О опасности сатирических сочинений». В ней (в особенности в первой её редакции) открыто указываются те не только всякого рода весьма реальные неприятности, но и прямые опасности, которые подстерегают со всех сторон автора сатир. Упоминаются и доносы на Кантемира по начальству со стороны задетых им лиц, и обвинения его в безбожии и попытках ломать государственные законы, и всяческие затруднения, которые чинят ему в его личных делах (в частности по делу, которое он в это время вёл в связи с незаконным лишением его наследства). Куда спокойнее писать эклоги, элегии, любовные или, ещё лучше, хвалебные стихи — оды. Вообще, заявляет Кантемир, «Лучше век не писать, чем писать сатиру, || Что приводит в ненависть меня всему миру». Но в то же время сам Кантемир чувствует, что он способен писать именно только сатиры:

А я знаю, что когда хвалы принимаюсь
Писать, когда, муза, твой нрав сломить стараюсь,
Сколько ногти ни грызу, и тру лоб вспотелый,
С трудом стишка два сплету, да и те не спелы...
Дух твой ленив, и в зубах вязнет твоё слово
Не забавно, не красно, не сильно, не ново.
А как в нравах вредно что усмотрю, умняе
Сама ставши, под пером стих течёт скоряе.
Чувствую сам, что тогда в своей воде плавлю,
И что чтецов я своих зевать не заставлю;
Проворен, весел спешу, как вождь на победу
Или как поп с похорон к жирному обеду.

Заканчивается сатира твёрдым решением Кантемира, «каков бы ни был рок», — что бы ни ожидало его за его стихи — продолжать «смелою рукою» «везде неотступно пятнать злой нрав», т. е. писать в прежнем сатирическом роде. Злой рок действительно подстерегал Кантемира. После четвёртой сатиры, видимо, возникли какие-то новые для него осложнения. По крайней мере в примечании к пятой сатире он снова указывает, что намерен был «оставя сей стихов род, употребить время своё на продолжение Петриды». Мало того, через несколько месяцев Кантемир получил назначение в «чужие краи». Можно думать, что наветы и доносы недоброжелателей Кантемира подействовали, и сатирика решено было, под благовидным и даже почётным предлогом, отослать подальше от тех, чьи «злые нравы» он «пятнал» в своих стихах. Кантемир был рад этому назначению: давняя мечта о поездке в Европу осуществилась, но вместе с тем он, видимо, чувствовал подоплёку всего этого. По крайней мере время, оставшееся у него до отъезда за границу, он употребил на написание своей пятой сатиры, проникнутой, как мы уже знаем, особенным пессимизмом и мизантропией. Однако Кантемир не сдавался. В противоположность старым нашим «письменникам», Кантемир был писателем, «автором» нового европейского склада, предназначавшим своё творчество для наивозможно более широкой читательской аудитории. Повидимому, перед самым отъездом он делает попытку добиться разрешения напечатать свои сатиры. Он переписывает все пять сатир и направляет их самой «самодержице» со стихотворным одическим посвящением. Из попытки этой ничего не вышло. Сатиры Кантемира не только не были напечатаны, но, видимо, произвели самое неблагоприятное действие в высших сферах. По крайней мере Кантемир совсем и на весьма долгий срок прекращает писать сатиры: следующая, шестая сатира написана им только в 1738 г., т. е. после семилетнего промежутка.

Кантемира очень тяготило вынужденное подспудное бытие его сатир. В стихотворном обращении «К стихам своим», написанном в 1740 г., он восклицает: «Скучен вам, стихи мои, ящик, десять целых || Где вы лет тоскуете в тени за ключами! || Жадно воли просите, льстите себе сами». Воспользовавшись восшествием на престол Елизаветы, Кантемир делает попытку вынуть свои стихи из «ящика». Он снова переписывает свои сатиры и отправляет их в Россию со стихотворным посвящением на этот раз Елизавете (кстати, для этого посвящения им были в сильной степени использованы его же старые посвятительные стихи Анне Ивановне). Но ни посвящение сатир самой «самодержице», как достойной «отрасли Петра Первого», ни похвалы ей, рассыпанные в этом стихотворном посвящении-оде и сопровождаемые тонким намёком, что дать ход его «книжице», в которой сатирик «пятнает злые обычаи и нравы», — лучший способ явить себя «всему свету» «другом добродетели», не помогли. Сатиры Кантемира при его жизни так и не были опубликованы. Правда, в «ящике» они не оставались, распространившись в огромном количестве списков, вызвав ряд подражаний [1]. Получили сатиры Кантемира и широкую евро-

[1] См. статью В. Перетца «Неизвестные подражатели кн. А. Д. Кантемира» в «Известиях по русскому языку и словесности» Академии наук СССР, 1928, т. I, стр. 335—357.

пейскую известность: через пять лет после смерти Кантемира, в 1749 г., сборник его сатир был опубликован в Лондоне в прозаическом переводе на французский язык; через год он вышел вторым изданием; в 1752 г. в Берлине был выпущен немецкий перевод сатир, сделанный с того же французского текста. Но в России они смогли появиться в печати только через восемнадцать лет после смерти сатирика, при Екатерине II, в 1762 г. Замечательно, что сатиры Кантемира сохранили свою жгучую общественно-политическую действенность даже сто лет спустя, в пору Белинского. Из кантемировских цитат, приведённых Белинским в его статье о Кантемире, цензура сочла нужным выбросить несколько строк.

Последние сатиры Кантемира.

Характер трёх последних сатир, написанных Кантемиром за границей, явно меняется. Первые шесть сатир были насыщены социально-общественным содержанием, отличались резко обличительным тоном. В новых сатирах тон этот заметно снижается. Кантемир выдвигает теперь на первое место горацианскую философию «истинного блаженства», заключающуюся в довольстве малым («Тот в сей жизни лишь блажен, кто малым доволен»), в умеренности — «золотой середине». Из всех последних сатир особенно выделяется седьмая «О воспитании». Кантемир ставит в ней одну из тем, которая займёт очень видное место в дальнейшем развитии нашей литературы XVIII в., — тему о воспитании детей. В своих взглядах на воспитание Кантемир придерживается наиболее передовых философско-педагогических идей эпохи (учение Локка о влиянии среды и т. п.). Как и многое в сатирах Кантемира, взгляды эти долгое время не утратили своего значения. Белинский через сто с лишним лет о седьмой сатире писал: «Эта сатира исполнена таких здравых, *гуманных* понятий о воспитании, что стоила бы и теперь быть напечатанною золотыми буквами; и не худо было бы, если бы вступающие в брак предварительно заучивали её наизусть».

Художественные особенности сатир.

Сложное литературно-стилевое естество Кантемира — и последователь поэтики классицизма, и писатель, который «свёл поэзию с жизнью», — далёкий предшественник нашей «натуральной школы» — сказывается в его художественной манере. В центре его внимания — в полном соответствии с поэтикой классицизма XVII в. — человек и только человек. При этом Кантемир зачастую не столько показывает действительность, сколько высказывает свои горькие и гневно-сатирические думы о людях. Однако недаром, как уже упоминалось, наряду с литературой и научными занятиями Кантемир страстно увлекался и живописью. В его сатирах неоднократно чувствуется зоркий и внимательный художник-живописец, дающий ряд сочных и ярких картин, прямо списанных с натуры. Таков, например, превосходный образ облечённого в «полосатую ризу» епископа первой сатиры; таково знаменитое описание поголовного городского пьянства во время церковного праздника — Николина дня (в пятой сатире). Описание это не лишено грубых красок, натуралистической резкости, — чем Кантемир вообще всё время отличается, — но вместе с тем и несомненной выразительности в стиле бытовой голландской живописи (ср., например, изображение знаменитым голландским художником Питером Брейгелем народных праздников). Многие исследователи и критики полагали, что, преследуя непосредственную сатирико-дидактическую цель — обличение «злонравия» современников, Кантемир нимало не заботился о том, чтобы придать своим обличениям художественно-поэтическую форму, что он не был поэтом и нисколько не стремился к этому. На самом деле это совсем не так. Буало призывал поэтов добиваться предельной выработанности языка и стиха: «по двадцать раз» возвращаться к написанному, «шлифовать его снова и снова, иногда прибавлять, но чаще зачёркивать». Кантемир полностью усвоил этот завет, «не ленясь», по его собственным словам, «херить». Ряд сатир Кантемира имеет по нескольку

редакций, иногда весьма существенно отличающихся друг от друга. Если же иные места его сатир и получались невыразительными и слабыми в художественном отношении, если вообще Кантемир явно уступает в отношении художественной формы своим образцам — древним сатирикам, Буало, то происходило это не от недостатка желания быть поэтом-художником, не от пренебрежения к художественной стороне поэзии, а от неразработанности в то время нашего поэтического и вообще литературного языка и стиха.

Язык сатир. Выработка литературного языка составляла одну из основных забот Кантемира. Он настойчиво добивается того, чтобы всякое употребляемое им в стихе слово «не слабо казалося, ни столь лишно ново», — стремится к надлежащему выбору старых или созданию новых слов, необходимых для вносимого им в литературу нового содержания. И Кантемир замечательно успевает в этом. В своих взглядах на природу и характер нашего литературного языка Кантемир занимает промежуточную позицию: он не считает, как старые книжники, что нашим литературным языком должен быть язык церковно-славянский, но вместе с тем он и против отожествления поэтической речи с «обыкновенным простым слогом». Русский язык, в отличие от французского, который «те же речи в стихах и в простосложном сочинении принуждён употреблять», обладает, по представлению Кантемира, особым «стихотворным наречием», ибо «изрядно от славенского занимает отменные слова, чтоб отдалиться в стихотворстве от обыкновенного простого слога». Приблизительно на такой же позиции будет стоять и большинство последующих наших поэтов классицистического направления. Но Кантемир тут же делает характерную оговорку: то, что сказано им относительно «стихотворного наречия», не относится к жанру сатир, которые непременно должны быть «просты». И в своей литературной практике Кантемир широко пользуется этим. Его сатиры написаны замечательно простым по тому времени языком, почти без примеси славянских элементов. Французские классицисты также считали, что такие жанры, как комедия, сатира, в отличие от высоких жанров — оды, трагедии, — должны писаться относительно простым, сниженным слогом. Но Кантемир идёт здесь гораздо далее, при чём сам сознаёт это как свою несомненную заслугу. «Подлинно автор всегда писал простым и народным почти стилем», — заявляет он в одном из примечаний. В этом отношении Кантемир гораздо демократичнее Буало. В языке сатир Кантемира перед нами тот же художник-натуралист, не брезгающий никаким «подлым», «низким» и «грубым» словом, лишь бы оно, ложась на его картину резким и ярким мазком, давало необходимый живописный эффект. «Простота» и «народность» языка сатир Кантемира является исключительно ценной и значительной их чертой. «Язык сатир Кантемира, — замечает в связи с этим новейший исследователь-лингвист проф. Г. О. Винокур, — обращён в будущее в гораздо большей степени, чем любое иное литературное явление его времени».

Признание самим Кантемиром «почти народности» стиля своих сатир тем важнее, что и по своему общественному положению, и по своей литературной позиции правоверного последователя классицизма он теоретически склонен относиться к народному языку и народному искусству с явным и весьма высокомерным пренебрежением. Так, в примечаниях к своему переводу Горация Кантемир пишет о «первых римских стихах»: «Не трудно судить, каковой грубости были те стихи, которые голое движение природы производило в мужиках, всякого искусства лишаемых, без всякого предыдущего размышления. Мы и сами, — добавляет Кантемир, — много таких стихов имеем, которые суть вымысл простолюдного нашего народа». Кантемир тут же приводит в образец довольно длинную выдержку — в 16 строк — народной исторической песни о женитьбе Ивана Грозного на Марье Темрюковне — явное свидетельство, что при

всём своём теоретически пренебрежительном отношении к «грубой» народной поэзии, он настолько живо интересовался ею, что даже запоминал наизусть и, что ещё вероятнее, записывал её образцы. Столь же теоретически отрицательно относился Кантемир к народным театральным представлениям — интермедиям. «Сатира начало своё приняла на позорищах, — пишет он в предисловии к своим сатирам, — где между действами трагедий вводилися для увеселения смотрителей смешные явления, в которых действотели, в образе сатир, грубыми и почти деревенскими шутками пятнали граждан злые нравы и обычаи». Между тем сатиры самого Кантемира и по предмету своего осмеяния, и по грубоватой прямолинейности тона, и по языку подчас весьма напоминают наши интермедии (ср., например, интермедию о попе, подьячем и монахе с первой сатирой Кантемира). Вообще Кантемир неоднократно заимствует из народного обихода и творчества то «простолюдное» слово, то пословицу. Сатиры его, по меткому и справедливому замечанию Белинского, писаны не только «русским языком, но и русским умом». Эти несомненные элементы народности, имеющиеся в сатирах Кантемира, тем важнее отметить, что в нашей критической литературе обычно проводилась прямо противоположная точка зрения на отношение первых писателей XVIII в. к народному творчеству. «Наша печатная литература началась отрицанием народности», — заявлял, например, С. Булич. «Первые писатели послепетровской эпохи чуждались народной поэзии», — пишет в «Истории русской литературы» Пыпин. Однако декларативные высказывания на этот счёт «первых писателей послепетровской эпохи» следует отличать от существа дела. Равным образом в критике было долго распространено мнение о подражательности сатир Кантемира, о совершенной их чуждости подлинной русской действительности. На самом деле наиболее сильное и значительное, что есть в сатирах Кантемира — их примитивная, но ярко выраженная реалистичность выросла и держится главным образом на русских народных корнях. Элементы народности в сатирах Кантемира являются замечательной их чертой. В этом отношении для литературы XVIII в. сатиры Кантемира сыграли ту же роль, какую имели для литературы XIX в. басни Крылова и комедия Грибоедова. Недаром ряд словечек и выражений из сатир Кантемира приобрёл в XVIII в. такой же поговорочный характер, какой получили впоследствии многие стихи «Горя от ума». Кантемир вообще, опираясь на Горация, стремился придать своим сатирам характер непринуждённой разговорной речи. Простоты, разговорности стиля своих сатир Кантемир добивался не только соответствующим подбором слов, но и всеми возможными средствами. Так, например, в противовес поэтике Буало, категорически запрещавшей так называемый «перенос» (enjambement), и следовавшему в этом пункте за Буало Тредиаковскому, Кантемир, ссылаясь на практику «греков, латин, итальянцев, ишпанцев, агличан», наоборот, допускает «перенос речи из первого стиха в другой следующий, когда одним целое разумение речи кончить не можно». С одной стороны, Кантемир здесь традиционен: enjambements не только допускались, но и усиленно рекомендовались нашими поэтами-силлабиками. Обильно встречаем их у Феофана Прокоповича. Но этому традиционному допущению Кантемир даёт совсем новую мотивировку: «Перенос не мешает чувствовать ударение рифмы доброму чтецу, а весьма он нужен в сатирах, в комедиях, в трагедиях и в баснях, чтоб речь могла приближаться к простому разговору». И в своей художественной практике Кантемир самым широким образом использует «перенос»: по подсчёту стиховедов, в его стихах имеем 14% enjambements. Самой слабой стороной языка сатир Кантемира является обильное употребление им инверсий, или «преложений», как он их называет, которые также, по его мнению — здесь он следует традиции латинского стихосложения, — способствуют специфике стихотворной речи. Правда, он считает, что «преложение не только стих, но и простую речь украшает». Однако употребляемые им

инверсии зачастую настолько нарушают естественное течение речи и затемняют смысл, что сам же он оказывается вынужденным пояснять ряд инверсированных им фраз в примечаниях, переводя их на обычный язык, т. е. располагая слова в естественном порядке.

Стих Кантемира. Значительно консервативнее оказался Кантемир в области стихосложения. До самого конца жизни писал он традиционным силлабическим стихом, воспринятым им в ранней юности у виршеписателей Московской славяно-греко-латинской академии: все его сатиры написаны каноническим тринадцатисложным стихом с парными женскими рифмами. Он замечательно развил этот стих по сравнению с прежними поэтами-силлабиками XVII в. во главе с Симеоном Полоцким, сообщил ему гораздо большую гибкость, относительную лёгкость звучания, но выйти за его пределы оказался не в состоянии. Сам Кантемир тяготился оковами силлабики, ощущал их стеснительность: «Правду сказать, мче стихов наших сочинение кажется весьма трудное и в тесных пределах заключено», — писал он сам. Живо чувствовал он всю разницу между своим стихом — его негладкость, тяжеловесность, отсутствие в нём «украсы», т. е. соответствующей художественной формы, — и стихом его образцов — античных сатириков, Буало, у которых «слова гладко текут, как река природным током».

Однако раздавшийся при жизни Кантемира призыв Тредиаковского радикально изменить русское стихосложение, начать писать тоническим стихом, не встретил отклика с его стороны. В ответ на трактат Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» Кантемир семь лет спустя, в 1742 г. выступает со своим теоретическим трактатом «Письмо Харитона Макетина к приятелю о сложении стихов русских» (Харитон Макетин — в собраниях сочинений ошибочно печатается Макентин — анаграмма имени Антиох Кантемир), в котором решительно возражает против стопосложения, т. е. перехода на тоническую систему: «По моему мнению, рассуждение стоп в составлении» русских стихов «излишно». Но отвергая замену силлабики тоническим стихосложением, даже в том ограниченном виде, как предлагал это Тредиаковский, Кантемир стремится реформировать, упорядочить силлабический стих, придать ему некоторую ритмичность. В русском тринадцатисложном силлабическом стихе было одно постоянное ударение — на предпоследнем слоге — в рифме. Кантемир вводит другое обязательное ударение — в первом полустишии, при чём определяет и ему постоянное место, указывая, что оно должно «неотменно» падать или на седьмой слог, т. е. на самый конец полустишия (цезура в русском тринадцатисложном стихе всегда делалась после седьмого слога), или на пятый слог. Все сатиры, написанные за границей, Кантемир составляет именно таким реформированным силлабическим стихом. Больше того, соответственно этому он перерабатывает и первые пять сатир, написанные им в России. В области стихосложения Кантемир, таким образом, не перешагнул рубежа, отделяющего старую нашу поэзию от новой, но реформированный им силлабический стих много выиграл в отношении его предшественников. Так, например, начало первой сатиры в первоначальной редакции читалось:

Уме слабый, плод трудов недолгой науки,
Покойся, если хочешь прожить жизнь без скуки:
Не писав дни летящи века проводити
Можно и хвалу достать, хоть творцом не слыти.

Здесь разные строки звучат по-разному: первая — «уме слабый, плод трудов недолгой науки» — звучит как тонический стих, однако в результате «слепого случая», как выражался о подобных стихах Тредиаковский, т. е. без какого бы то ни было сознательного намерения со стороны автора. Зато вторая строка: «Покойся, если хочешь прожить жизнь без скуки», звучит совершенно прозаически, то же и третья строка: «Не писав дни летящи века проводити». В переделанной Кантемиром окончатель-

ной редакции все стихи получают правильную организацию в соответствии с провозглашаемой им реформой:

Уме недозрелый плод || недолгой науки,
Покойся, не понуждай || к перу мои руки:
Не писав, летящи дни || века проводити
Можно и славу достать, || хоть творцом не слыти...

Другие произведения Кантемира. Кроме сатир, Кантемир писал и во многих других родах: им написаны пять горацианских од или «песней», как по-русски переводит он этот термин, несколько хвалебных стихотворных «речей» императрицам (образцом послужил «Discours au roi» Буало), два стихотворных послания, шесть басен сатирико-политического содержания, два переложения псалмов, ряд эпиграмм, анакреонтическая песня, ответ на элегию Прокоповича» «Epodos consolatoria» (эподом называется лирическое стихотворение с перемежающимися длинными и короткими строками). Наконец, Кантемиром была начата уже известная нам героическая поэма «Петрида». Однако сам Кантемир был вполне прав, считая наиболее сродным своему дарованию жанр сатир. Все остальные перечисленные его произведения имеют значение почти исключительно только как образцы новых жанров, впервые употреблённых им в нашей литературе.

Поэма его, как мы уже знаем, не пошла дальше первой песни; трудно даже сказать, что́ явилось бы дальнейшим её содержанием, поскольку в первой же песне Пётр уже умирает. Стоит отметить, что в «Петриде» впервые дан стихотворный пейзаж Петербурга:

Течет меж градом река быстрыми струями,
В пространно тречисленными впадая устами
Море, его же воды брега подмывают
Северных царств, Балтицко древни называют.
Над бреги реки всходят искусством преславным
Домы так, что хоть нов град, ничем худши давным.

Сопоставление этих строк с написанным сто три года спустя вступлением к Пушкинскому «Медному всаднику» нагляднее всего может показать размах развития русского стиха на протяжении столетия. Из пяти од-песней Кантемира заслуживает быть отмеченной четвёртая — «В похвалу наук», как по своей весьма характерной тематике, предваряющей одну из основных тем Ломоносова, так и по тому гимну человеку, человеческому могуществу в борьбе с природой, который заключён в её последних строках:

Зевсовы наших не чуднее руки;
Пылаем с громом молния, жестока,
Трясем, рвем землю, и бурь, и звуки,
Страшны наводим в мгновение ока.
Ветры, пространных морь воды ужасны,
Правим и топчем, дерзки, безопасны.

Бездны ужасны вод преплыв, доходим
Мир отделенный от век бесконечных.
В воздух, в светила, на край неба всходим,
И путь, и силу числим скоротечных
Телес, луч солнца делим в цветны части:
Чувствует вся тварь силу нашей власти.

Здесь Кантемиром берётся та могучая ренессансная нота веры в человека, гордости человеком, мощью человеческого ума, торжествующего над стихиями, которая победно зазвучит почти во всей нашей последующей литературе от Пушкина до Горького.

Переводы из Анакреонта и Горация. В годы своей заграничной жизни Кантемир, помимо сказанного, усиленно занимался переводами на русский язык античных поэтов. К 1736 г. относится перевод им 55 стихотворений, приписывавшихся тогда Анакреонту, а на самом деле принадлежащих его позднейшим подражателям; к 1742 г. — перевод 22 посланий Горация. Выбор именно этих двух имён весьма характерен: Гораций и условный «Анакреонт» из всех античных поэтов играли особенную роль в последующем развитии нашей классицистической поэзии. Переводы Кантемира значительны как потому, что он первый стремился познакомить с этими авторами русского читателя (напечатаны, однако, переводы из Анакреонта были только сто с лишним лет спустя, в 1867 г.), так и потому, что они представляют несомненный интерес для истории развития нашего поэтического языка и стиха. Свои переводы Кантемир стремился дать возможно ближе к подлин-

никам, в частности сделал их белым стихом, хотя и предвидел, «что такие стихи иным стихами, за тем недостатком рифмы, не покажутся». Одновременно в «Письме Харитона Макетина» Кантемир, в противовес «Новому и краткому способу» Тредиаковского, горячо отстаивал допустимость у нас белых стихов (Кантемир называет их «свободными»). «Как я не чаю, что стихотворство русское *одно и то же с французским*, так не могу согласиться, что *такие без рифмы стихи некрасивы на русском языке*, для того, что у французов не в обыкновении». Помимо того, переводы «песен Анакреонта» сделаны относительно более лёгким и ритмично звучащим коротким силлабическим стихом (семисложником и восьмисложником). Наконец, старался сохранить Кантемир и «простоту» подлинников. «Между всеми древними латинскими стихотворцами я чаю Гораций одержит первейшее место», — писал он в предисловии к переводу посланий Горация. «В сочинениях его делу слог соответствует, забавен и прост в сатирах и письмах своих...» Стремясь сохранить в своих переводах, передать эти стилевые свойства посланий Горация, Кантемир закладывал основы того «забавного русского слога», которым позднее будет писать свои оды Державин, усваивающий от Кантемира даже и самый этот термин.

Наконец, переводы Кантемира замечательны и своей филологической добросовестностью: сделаны по лучшим изданиям, сопровождаются обширными текстологическими, историко-культурными примечаниями, приближающимися подчас к целым историко- и теоретико-литературным трактатам, пояснениями трудных для понимания мест и т. п.

Просветительство Кантемира.

Кантемир вообще был не только поэтом-сатириком, обличающим недостатки своих современников, но и ревностным просветителем, настойчиво приобщавшим Россию к общеевропейской образованности, к последним достижениям европейской мысли и европейской науки. Замечательным выражением этого просветительства являются обильнейшие примечания-комментарии, которыми Кантемир сопровождает текст своих оригинальных стихов, в первую очередь сатир, и которые нередко оказываются значительно больше самого этого текста. Примечания эти образуют собой своего рода энциклопедию знаний в самых разнообразных областях. Кантемир объясняет в них русскому читателю закон всемирного тяготения, разницу между системами Коперника и Птолемея; рассказывает, что представляет собою компас, «микроскопиус» и т. п., даёт сведения о жизни и деятельности знаменитых учёных, философов, писателей — Пуфендорфа, Декарта, Буало и др.; растолковывает мифологические имена, образы, стихотворные термины, научные и философские понятия и тут же попутно поясняет такие новинки домашнего стола, как чай и кофе. Чрезвычайно велика роль Кантемира и в деле создания основ нашего научного и философского языка. «Мы до сих пор недостаточны в книгах философских, потому и в речах, которые требуются к изъяснению тех наук» (т. е. физики и астрономии), — писал Кантемир в предисловии к переводу книги Фонтенеля. Свой перевод он старался сделать наивозможно более общедоступным языком («Я нарочно прилежал сколько можно писать простее, чтобы всем вразумительно», — заявлял сам он в предисловии к другому своему переводу «Таблица Кевика философа», сделанному им в год появления двух первых его сатир, в 1729 г.). Иностранные слова он употреблял только в случае отсутствия «своих равносильных», но и тут старался найти им русские соответствия. Так, вводя в наш язык новое слово «идея», он тут же предлагает передать его словом «понятие»; употребляет слово «начало» в философском смысле; вводит слова «наблюдение», «материя» и мн. др.

Незадолго перед смертью, в 1742 г., Кантемир написал и оригинальный философский трактат «Письма о природе и человеке». В письмах ставится ряд проблем, настойчиво разрабатывавшихся в метафизике (Кантемир передаёт этот термин словом «преестественница») того времени. Подробное рассмотрение этого трактата дано в «Истории русской общественной мысли» Г. В. Плеханова (т. II, глава о Кантемире). «Как ни слабы доводы, выдвигаемые Кантемиром в своих философских письмах, — замечает Плеханов, — они заслуживают нашего внимания не только потому, что являются первыми плодами работы европеизованной русской мысли в области «любомудрия» и «преестественницы», но ещё и потому, что очень многие из тех вопросов, которые стремился, хотя и без успеха, решить Кантемир, не переставали занимать русских просветителей до Чернышевского и Добролюбова включительно».

Значение Кантемира.

Общее значение литературной деятельности Кантемира многими не дооценивалось, но оно очень велико. Кантемир был не только родоначальником нашего классицизма, но и основоположником наиболее жизненного в нём сатирического направления, первым в нашей новой литературе поэтом-гражданином, вся деятельность которого направлялась патриотическим стремлением быть полезным своему народу («Я чаял нашему народу некую услугу показать переводом её на русский язык», — пишет он в предисловии к переводу книги Фонтенеля), «обогатить язык наш», способствовать «распространению наук в нашем отечестве» (см. предисловия к переводам Анакреонта и Горация). Не только в сатирах Кантемира, которыми он создал в нашей

литературе прочную традицию, продолжавшуюся до Державина, Радищева и Крылова, но и в других его литературных опытах заключалось, как в зерне, почти всё дальнейшее развитие нашего классицизма, все его основные жанры и мотивы (оды, переложения псалмов, басни, эпиграммы, героическая поэма, анакреонтические и горацианские мотивы, темы похвалы наукам, воспитания и др.). Просветительские элементы были присущи и нашей допетровской литературе (Симеон Полоцкий и др.). Ими пронизана вся деятельность Феофана Прокоповича. Но именно Кантемир утвердил традицию просветительства как одну из важнейших особенностей нашей *художественной* литературы XVIII в., завещанную и последующему нашему литературному развитию.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ.

Первое издание сатир Кантемира 1762 г. под редакцией И. С. Баркова было сильно искажено редактором. В подлинном авторском тексте сатиры Кантемира и авторские примечания к ним были впервые опубликованы только в издании 1867—1868 гг. под ред. П. А. Ефремова, со вступительной статьёй В. Я. Стоюнина. Это издание до сих пор является лучшим и самым полным изданием сочинений Кантемира: «Сочинения, письма и избранные переводы кн. А. Д. Кантемира», тт. I—II. Дополнения к этому изданию — в статьях В. Дружинина «Три неизвестные произведения кн. А. Кантемира», «Журнал Министерства Народного Просвещения», 1887 г., декабрь, стр. 194—204, и Т. Глаголевой «Материалы для полного собрания сочинений А. Д. Кантемира» в «Известиях отделения русского языка и словесности Академии наук», 1906, т. XI, кн, 1, стр. 177—217, и кн. 2, стр. 98—143. Переписка Кантемира опубликована в книге Л. Н. Майкова «Материалы для биографии Кантемира», СПБ. 1903. Там же вступительная заметка В. Александренко «Дипломатическая служба Кантемира в Лондоне и Париже» (стр. V—XIII).

Подбор критических статей о Кантемире дан в сборнике С. А. Венгерова «Русская поэзия», вып. VI, стр. 146—202. Лучшей критической оценкой Кантемира является статья Белинского 1845 г. «Кантемир» (см. её в сборнике Венгерова или в любом издании сочинений Белинского). О литературных источниках Кантемира: в статьях Т. Глаголевой «К литературной истории сатир Кантемира — влияние Буало и Лабрюйера», «Известия отделения русского языка и словесности Академии наук», 1913, т. XVIII, кн. 2, стр. 143—187, и Л. В. Пумпянского «Очерки по литературе первой половины XVIII века. I. Кантемир и итальянская культура», сб. под ред. акад. А. С. Орлова, «XVIII век», 1935, стр. 83—102. Статья устанавливает ряд связей Кантемира с итальянской литературой, но глубоко ошибочна в бездоказательной попытке ревизовать точку зрения Белинского. Автор, видимо, и сам понял это: см. главу о Кантемире и Тредиаковском, написанную им для учебника по литературе XVIII в. Г. А. Гуковского (стр. 46—60) и его же статью «Кантемир» в «Истории русской литературы», изд. Академии наук СССР, т. III, стр. 176—212. См. ещё: Д. Благой, «Антиох Кантемир», «Известия Академии наук СССР», отделение литературы и языка, т. III, вып. 4, 1944, стр. 121—131.



Тредиаковский.

С тем же процессом обмирщения нашей литературы, какой мы наблюдали в литературной деятельности Кантемира, сталкиваемся мы — в ещё большей степени — в литературной деятельности Тредиаковского.

Тредиаковский — первый из представителей нашей новой литературы — был литератором по преимуществу. Литературная работа составляла занятие не «лишних» его часов, а была делом всей его жизни.

Жизнь и деятельность. Василий Кириллович Тредиаковский (1703—1769) родился на далёкой окраине, в Астрахани, в семье священника. То же поприще традиционно предназначалось и ему самому. Однако в характере Тредиаковского — вполне в духе петровского времени — проявляется некая новая черта: непобедимая, преодолевающая все препятствия тяга к знанию. В Астрахани отец Тредиаковского, очевидно, уступая его настояниям, отдал его в учение к случившимся здесь католическим монахам для «прохождения словесных наук на латинском языке». Но это только подтолкнуло страсть Тредиаковского к учению. И вот, в возрасте уже около двадцати лет Тредиаковский бросает всё (по его собственным словам, «оставил природный город, дом и родителей») и тайком бежит из Астрахани в Москву, в славяно-греко-латинскую академию. Но и московское учение под эгидой православных учёных монахов удовлетворило его не больше, чем астраханское. Пробыв в академии всего два года, Тредиаковский, подгоняемый всё той же жаждой знания, бежит и отсюда, на этот раз уже за границу, «в Европские краи», — в Голландию. Но целью стремлений Тредиаковского была не деловая Голландия с её судостроительными верфями и морской службой (земля обетованная для практических деятелей петровской складки), а центр европейского просвещения — Париж, где «наиценнейшие науки», «как всему свету известно.... находятся». Подучившись в Голландии у русского посла, у которого он там приютился, французскому языку, Тредиаковский «пешком ради крайней бедности» двинулся в Париж. «При щедром содержании от благодетелей», т. е. благодаря помощи русского представителя во Франции князя А. Б. Куракина, взявшего его к себе в дом, Тредиаковский слушает в Сорбонне лекции по богословию, а в парижском университете — по философии, истории, словесности. В результате Тредиаковский в совершенстве овладел европейской филологической наукой того времени. По возвращении в 1730 г. в Россию «блудный сын» Тредиаковский узнаёт, что от его родительского крова не осталось и следа: его родители и ближайшие родичи за время его отсутствия перемерли от чумной эпидемии, а их наследство «за небытием» Тредиаковского на месте, оказалось «всё по рукам растащено». Недоверчиво косились на беженца из Московской академии и выходца из чужих краёв и представители реакционного духовенства. И это имело свои основания. По возвращении в Россию мы находим Тредиаковского в ближайшем окружении Феофана Прокоповича. Сохранилось любопытнейшее свидетельство, как Тредиаковский в обществе высшего духовенства читал вслух, по демонстративному предложению Феофана, злободневную новинку — сатиры Кантемира. А «во оных, — возмущённо показывал один из главных деятелей церковной реакции того времени архимандрит Платон Малиновский, присутствовавший на чтении, — написана была укоризна на великороссийских богословия учителей, якобы ничего не знают...» Малиновский с товарищами вообще смотрели на Тредиаковского, как на опасного вольнодумца, вывезшего из Франции «атейской» дух. Малиновский прямо угрожал Тредиаковскому, что прольётся его «еретическая кровь».

Особенное негодование со стороны реакционного духовенства и вообще старозаветно настроенных людей вызвало издание Тредиаковским почти сейчас же по возвращении в Россию переведённого им произведения в высшей степени светского содержания — французского любовно-галантного романа Поля Таллемана «Voyage à l'île d'Amour ou la clef des coeurs» — «Езда в остров любви», как передаёт это Тредиаковский. «Суждения о ней, — писал Тредиаковский об этой своей книге в одном из писем того времени, — различны, согласно различию лиц, их профессий и их вкусов. Придворные ею вполне довольны. Среди принадлежащих к духовенству есть такие, кто благожелательны ко мне; другие, которые обвиняют меня, как некогда обвиняли Овидия за его прекрасную книгу, где он рассуждает об искусстве любить, говорят, что я первый развратитель русской молодёжи, тем более, что до меня она совершенно не знала прелести и сладкой тирании, которую причиняет любовь. Что вы, сударь, думаете о ссоре, которую затевают со мною эти ханжи... Но оставим этим тартюфам их суеверное бешенство; они не принадлежат к числу тех, кто может мне вредить».

Действительно, при благожелательном отношении к нему со стороны снова всемогущего тогда в делах церкви Феофана Прокоповича Тредиаковскому бояться было нечего. Малиновский, выступавший и против Феофана, скоро был заслан в Сибирь. Наоборот, Тредиаковский за свой перевод «книги сладкия любви», пришедшейся столь по вкусу придворным, был, в качестве модного автора, представлен в 1732 г. самой императрице и через короткое время принят на службу в Академию наук переводчиком со званием секретаря Академии. Казалось бы, у Тредиаковского явились все возможности для дальнейшей плодотворной работы на литературном и научном поприще. В самом деле, Тредиаковский начинает играть видную роль в литературе и академической жизни: в 1735 г. произносит программную речь в собрании переводчиков при Академии наук, намечая обширный план деятельности по усовершенствованию русского языка; в том же 1735 г. публикует «Новый и краткий способ к сложению российских стихов», выступая в качестве преобразователя системы русского стихосложения. Но жить и действовать Тредиаковскому пришлось в действительности, населённой прототипами сатир Кантемира. При поступлении на службу в Академию Тредиаковский подписал ряд «кондиций» — условий. Во главе этих «кондиций» была поставлена обязанность «чинить по всей возможности всё то, в чём состоит интерес её императорского величества и честь Академии». Тредиаковский становится официальным автором-

стихотворцем, обязанным откликаться стихами на всякого рода события государственной и придворной жизни. Ему же поручается перевод на русский язык хвалебных од, составляющихся немцами-академиками. Великая любительница шутов и шутих, императрица Анна Ивановна и на своего придворного пииту смотрела, как на некую разновидность шута. Взгляд этот был усвоен и её ближайшим окружением. Нужно было обладать могучим характером и не сгибающейся гордостью Ломоносова, чтобы сохранить в этих условиях чувство собственного достоинства — заставить уважать себя и своё дело. Тредиаковский, наоборот, по натуре своей был робким и смиренным. И положение его в качестве первого русского литератора в обществе, которое никак ещё не доросло до понимания подлинного значения литературы, не могло не стать трагическим. Сохранился ряд рассказов о том унизительном положении, в которое Тредиаковский был поставлен при дворе. Но это было не самое худшее. Однажды Тредиаковский был жестоко избит известным кабинет-министром Артемием Волынским, обидевшимся на него за сатирическую песенку. Когда он попытался пожаловаться на это, Волынский арестовал его и приказал солдатам избивать его палками. В результате Тредиаковский оказался так искалечен, что врач опасался «загнития» ран, т. е. очевидно, заражения крови: сам же Тредиаковский, не чая выжить, даже составил духовное завещание, отказав единственное своё достояние — книги — академической библиотеке.[1] Если таково было положение Тредиаковского при дворе, не лучше сложилось оно и в Академии наук. Тредиаковский, который имел все основания претендовать на профессорское звание, тщетно домогался этого перед немецкой администрацией Академии, в частности, перед всесильным Шумахером. «Сей советчик, — рассказывает сам Тредиаковский, — многократно меня о том и благосклонно обнадеживал, а иногда говорил мне, советуя, чтоб я и не просил в профессоры, ибо имеет он намерение выпросить мне хороший ранг и довольное жалованье, а быть мне токмо при старом деле, для того-де России больше в том деле нужды и пользы, нежели хотя бы я был и профессор». Тредиаковский сумел добиться своего права только много позже, уже при Елизавете: в 1745 г. он был произведён по высочайшему распоряжению (первым из всех русских вообще) в профессоры, «как латинския, так и российския элоквенции». Однако немецкая академическая «компания» продолжала попрежнему относиться к учёному, насильно введённому в её среду, с крайним недоброжелательством. Хуже всего, что у Тредиаковского сложились весьма враждебные отношения и с его русскими товарищами по литературному делу — Ломоносовым и Сумароковым. Тредиаковский был замечательным новатором, сказавшим почти во всех областях нашей послепетровской литературы первое слово, заложившим основы почти всего дальнейшего нашего литературного развития. Но беда его заключалась в том, что и Ломоносов и Сумароков, пошедшие, следом за ним, по путям, им впервые указанным, не только сумели, что вполне естественно, продвинуться по этим путям значительно далее, но и оказались безусловно одарённее его как писатели-художники. Перед лицом удач Ломоносова и Сумарокова в решении им же впервые теоретически поставленных литературно-художественных проблем, его собственные попытки их практического разрешения выглядели сплошными неудачами. Литературные успехи Ломоносова и Сумарокова не могли самым болезненным образом не ранить Тредиаковского, вообще соединявшего в своём характере склонность к крайнему внешнему самоуничижению с раздражающей самоуверенностью, нескрываемым сознанием своего безусловного внутреннего превосходства. Ломоносов вскоре полностью заменил Тредиаковского, как придворного поэта. Теоретические споры по разным большим и малым литературным вопросам между Тредиаковским, Ломоносовым и Сумароковым начались уже в 40-х годах. Сначала они носили довольно безобидный характер. Но в 50-е годы споры между тремя поэтами крайне обострились, приняв ожесточённо личную окраску. Не малое участие во всём этом принимали и всякого рода вельможные покровители изящной словесности, меценаты того времени, которым нравилось натравливать друг на друга разъярённых «сочинителей», как они привыкли стравливать своих шутов. В пылу ожесточения Тредиаковский не ограничился пределами только литературной перебранки. Писатель, некогда обвинявшийся реакционными церковниками в «атеистве», подал донос на Сумарокова в Синод, в свою очередь обвиняя его в неверии. «Безбожник и ханжа!» — восклицал в одном из своих негодующе-сатирических обращений к Тредиаковскому Ломоносов. Однако больше всего пострадал от этого сам Тредиаковский. Вокруг него сложилась атмосфера всеобщих насмешек и пренебрежения. В единственном тогда журнале «Ежемесячные сочинения» вскоре перестали печатать всё, что носило его имя: статьи, стихи. Чтобы быть напечатанным, ему приходилось посылать туда свои произведения анонимно или под чужим именем. К подобного же рода хитростям и уловкам Тредиаковский должен был прибегать и в дальнейшем. Так, ряд своих оригинальных сочинений — рассуждений, стихов он опубликовал в предисловиях переводчика к отдельным

---

[1] Случай с избиением Тредиаковского Волынским очень пристрастно изложен И. И. Лажечниковым в его известном историческом романе «Ледяной дом». Это вызвало решительные возражения со стороны Пушкина. «За Василия Тредиаковского, признаюсь, я готов с Вами поспорить, — писал он Лажечникову. — Вы оскорбляете человека, достойного во многих отношениях уважения и благодарности нашей. В деле же Волынского играет он роль мученика. Его донесение Академии трогательно чрезвычайно. Нельзя его читать без негодования на его мучителя». (Письмо от 3/XI 1835 г.)

книгам переведённой им многотомной древней истории французского историка Роллена. Наконец, в 1759 г., Тредиаковский вовсе был уволен из Академии. Обиженный, осмеянный, затравленный, Тредиаковский, по словам одного из современников, «как бы удалился от света, работая как каторжник над переводом произведений Роллена». Действительно, трудолюбием Тредиаковский отличался неслыханным. Написанное им за сорок с небольшим лет его литературной деятельности исчисляется десятками томов. Одной истории Роллена-Кревье им было переведено 30 томов. Во время пожара рукопись перевода первых тринадцати томов полностью сгорела, и Сизиф — Тредиаковский начал всю работу сначала. Многое из написанного Тредиаковским так и не появилось в печати, ряд произведений вовсе утрачен. Всё им напечатанное — даже в области собственно художественной литературы — до сих пор полностью не собрано. Отверженным чудаком, в «каторжных» трудах, жестокой нужде и тяжких неудачах, Тредиаковский умер в Петербурге в августе 1769 г. Такова была скорбная и драматическая судьба первого русского писателя-профессионала.

Начало литературной работы.

Первые литературные опыты Тредиаковского относятся ещё ко времени пребывания его в славяно-греко-латинской академии. Писал он в это время в традиционных школьных жанрах (школьные драмы, стихи) и был безусловным приверженцем «глубокословныя славенщизны»: по его собственному признанию, не только писал, но даже разговаривал на церковно-славянском языке. Однако уже в бытность в Академии Тредиаковский, видимо, начал тяготиться своей оторванной от жизни славянской речью. По крайней мере второе же из дошедших до нас стихотворений Тредиаковского, опубликованное им впоследствии под названием «Песенка, которую я сочинил, ещё будучи в московских школах, на мой выезд в чужие краи», резко выделяется и по своему содержанию, и по общему тону, и по языку из традиционной школьной виршевой поэзии. При всей своей художественной беспомощности, песенка представляет собой в сущности первое русское лирическое стихотворение, написанное не на любовную, но вместе с тем на личную тему, связанное с реальным переживанием автора, с конкретным случаем его жизни, выражающее, пусть весьма примитивно, его подлинное душевное движение: чувство бодрой, исполненной надежд радости перед желанным путешествием в дальние и заманчивые «европские» страны. Несмотря на некоторые славянские формы, написана «песенка» весьма простым разговорно-русским языком со включением ряда народных слов и грамматических конструкций.

Ещё дальше, естественно, отвело Тредиаковского от церковно-славянского языка пребывание за границей — в домах русских послов, в атмосфере французской куртуазно-салонной речи и литературы. Тредиаковский быстро овладевает французским языком, настолько, что сам начинает слагать, в подражание будущим образцам Батюшкова и Пушкина-лицеиста, Шолье и Лафару, галантно-любовные песенки и стихи на французском языке, но с русскими заглавиями, вроде: «Балад о том, что любовь без заплаты не бывает от женска пола», «Басенка о непостоянстве девушек», «Песенка к красной девушке, которая стыдится и будто не верит, когда ей говорят, что она хороша», «Тоска любовницына в разлучении с любовником» и т. п. При отсутствии сколько-нибудь оригинального содержания, по лёгкости стиха, условной грациозности выражения, уснащённой всякого рода галантными намёками, песенки эти легко могли бы сойти за один из бесчисленных образцов французской лёгкой поэзии (poésie fugitive) XVII и первой половины XVIII в.

Овладев стилем и манерой французской галантно-любовной поэзии, Тредиаковский пытается дать образцы её и на русском языке. Однако это оказалось не так-то просто. То, что на выработанном французском языке литературных великосветских салонов и Академии, в устах изысканных маркизов и аббатов было исполнено подлинной грации и пусть искусственного, но своеобразного и тонкого изящества, то на хаотически неоформленном ещё нашем литературном языке, под пером астраханского поповича и выученика славяно-греко-латинской академии звучало не только тяжеловесно и неуклюже, но порой и прямо невразумительно.

Тредиаковского, видимо, самого не удовлетворяли его русские вирши: подавляющее большинство любовных стихов написано им по-французски; мало того, одно из своих русских стихотворений, «Оду о непостоянстве мира», он находит нужным тут же перевести на французский язык и печатает в собрании своих стихов один за другим оба текста. Сопоставление русского и французского текстов выглядит крайне выразительно, наглядно демонстрируя уровень тогдашнего русского литературного языка. Вот первая строфа:

Где бодрость! где надея!	Point de courage! point d'espoir!
От куду дики мысли?	milles d'objets obsèdent mon âme!
Что случилось всех злея?	mais, d'où me vient ce penser noir?
Мир сей из сердца вышли,	ah! l'amour du monde m'enflamme
Всё зло отстанет.	depuis le matin jusqu'au soir!

Не удивительно, что в Тредиаковском возникает настоятельная потребность не только в усовершенствовании, но и в коренном преобразовании русского литературного языка. Преобразование это Тредиаковский пытается провести в уже известном нам переводе романа Поля Таллемана «Езда в остров любви».

«Езда в остров любви».

Роман Таллемана считался образцовым и в отношении языка. При появлении его в 1663 г. девятнадцатилетний автор тотчас был выбран в члены французской академии. С тех пор роман неоднократно переиздавался (перевод Тредиаковского сделан с издания 1713 г.). Роман Таллемана написан прозой и стихами и представляет собой манерно-изысканное изображение, в форме письма-рассказа другу, различных перипетий любовных ухаживаний героя за пленившей его красавицей.

Герой и героиня носят пасторальные имена — Тирсис и Аминта. Автор проводит Тирсиса через всю гамму чувств влюблённого — беспокойство, надежду, отчаяние, смущение, ревность и т. д. и через все фазы любовного флирта — «малые прислуги» (petits soins), «любовные письма», «сладкие разговоры», «тайные роскоши» и т. п. После настойчивых усилий, домогательств, многократных неудач Тирсис, наконец, добивается от Аминты «последней милости», однако счастье его оказывается крайне непрочным: через короткое время он застаёт свою возлюбленную в объятиях другого. В подлиннике даётся соответствующее галантное описание, в переводе Тредиаковского на неискушённый в этого рода тонкостях тогдашний русский язык приобретающее грубо натуралистический характер. Тирсис в отчаянии. Особенно огорчает его, что другой так легко добился благосклонности Аминты, «победил в самое краткое время всё то, что сам он насилу мог достать чрез великие и долгие труды». Но автор скоро подсказывает своему герою лёгкий способ утешиться. Тирсис снова влюбляется, на этот раз в двух красавиц — Сильвию и Ирису — сразу. Он несколько смущён этим. Однако повстречавшаяся ему некая пригожая жена по имени «Глазолюбность» (так Тредиаковский передаёт французское Coquetterie — кокетство) открывает ему немудрёный секрет всегда быть счастливым в любви. Для этого надо, не привязываясь слишком к одной, любить нескольких сразу: «Кто залюбит больше, тот счастлив есть надольше». Подобного рода философия любви не могла не прийтись по вкусу «новоманирным» петербургским Медорам и Сильвиям (вспомним называющихся этими именами персонажей сатир Кантемира), и неудивительно, что перевод Тредиаковского имел такой успех именно при дворе. Весьма способным к усвоению этой философии оказывается и поумневший герой романа Тирсис. «Глазолюбность» дала ему в проводники одного из своих детей — «Купидона-глазуна». «Я лишь едва стал быть вместе с оным Купидоном, — повествует Тирсис, — как он мне тотчас рассказал уставы и права, которые гораздо нетяжки; и нужды никакой в том нет, дабы вам их подробну изъявить: потому что вы действительно имеете их познать чрез то, что мне ещё осталося вам донесть. Я возымел намерение в тот же самой час исполнять самым действием повсюду советы сего Купидона, и в вечер того ж самого дни к попадшейся навстречу мне Сильвии подошёл я и был чрез несколькое время с нею.

Я думал, что я весь был Сильвиин в то время,
И мнилось, что только та могла разъярити;
А не мнил, что Ириса плодоносно семя
Любви в сердце мне больше возмогла вложити.

Но едва лишь я покинул Сильвию, как я встретился с Ирисой, при которой мне то же случилось, как и при первой, то есть:

Ириса токмо своим единым там взглядом,
Пременила мне любовь к Сильвии в обете;
И позабыл я, зараз сед с Ирисой рядом,
Что была ли Сильвия когда-либо в свете.

В сем состоянии сердце моё находилось чрез многие дни, и тогда начал я иметь некакову радость, для того что я любил, а не чувствовал никакова беспокойства. Когда я был печален, тогда я прямо шёл к Ирисе, которая чрез сладость своих слов и чрез умильность свою природную увеселяла меня всеприятно в том состоянии, в котором я находился; а когда я имел к веселию сердце склонно, тогда я тотчас бежал к Сильвии».

Однако, если роман Таллемана начинается и весь проходит под знаком утверждения: «Без любви нету никакой сладости», то заканчивается он тем, что герой решает расстаться с любовью и навсегда покидает её остров, следуя за славою. В романе действуют всякого рода аллегорические персонажи: Почтение, Должность, Честь, Стыд, Очесливость (так передаёт Тредиаковский Modestie — скромность), Тайна, «девка» Холодность и даже «Любовные письма», которые олицетворены в виде «лёгких самых и потаёмных скороходов», «которые ни в чём ином не упражняются, как чтоб услужить любовникам, когда они ради приключившегося препятия не могут иметь времени с собой видеться». Страницы романа перевиты гирляндами резвых и смешливых «божков любви» — «купидинчиков», — которые всегда готовы спешить на помощь влюблённым. Сами переживания влюблённого Тирсиса изображаются в виде аллегорических странствований его по различным местам острова любви, носящим имена Пещеры Жестокости, Пустыни Воспомяновения, Города Надежды, Местечка Беспокойности, Замка Прямой Роскоши, Ворот Отказа, Озера Омерзелости и т. п. Всё это делает роман Таллемана типическим образцом «пресьёзного стиля»

«Езда в остров любви» была почти первым светским литературно-художественным произведением, появившимся у нас в печати, и первым печатным произведением новой европейской литературы. По существу, это была первая русская светская книга с новой, совершенно небывалой и немыслимой до того тематикой. В этом — бесспорно важное значение, которое принадлежит переводу Тредиаковского в истории нашей художественной литературы.

Попытка обмирщения литературного языка.

Ещё большее значение, чем сам перевод, имеет предпосланное ему Тредиаковским предисловие к читателю. Предисловие это явилось своего рода литературно-языковым манифестом, провозгласившим принцип обмирщения русского литературного языка, освобождения его от церковно-славянизмов. Тредиаковский прямо подчёркивает здесь, что он старался сделать свой перевод не славянским, а наивозможно более простым русским разговорным языком.

«На меня, прошу вас покорно, не извольте погневаться (буде вы еще глубокословныя держитесь славенщизны), что я оную не славенским языком перевел, но почти самым простым русским словом, — то-есть каковым мы меж собой говорим», — прямо заявляет Тредиаковский и вслед за этим приводит три причины, по которым он «сие учинил». Первая заключается в непригодности славянского языка — органа старого феодально-церковного мышления для выражения нового светско-европейского содержания: «Язык славенской у нас есть язык церковной, а сия книга мирская». Вторая причина состоит в том, что славянский язык мало понятен широкому читателю, которому Тредиаковский предназначает свою книгу: «Язык славенской в нынешнем веке у нас очюнь темен, и многие его наши читая не разумеют; а сия книга есть сладкия любви, того ради всем должна быть вразумительна». Наконец, третья причина заключается в соображениях художественно-эстетического порядка, которые могут показаться иным маловажными, но которые для самого Тредиаковского играют особенно важную роль: «Третия, которая вам покажется может быть самая легкая, но которая у меня идет за самую важную, то есть, язык славенской ныне жесток моим ушам слышится, хотя прежде сего не только я им писывал, но и разговаривал со всеми: но зато у всех я прошу прощения, при которых я с глупословием моим славенским особым речеточцем хотел себя показывать».

Тредиаковский сам ощущает недостатки своего перевода: «Ежели вам, доброжелательный читателю, покажется, что я еще здесь в свойство нашего природного языка не уметил, то хотя могу только похвалиться, что все мое хотение имел, дабы то учинить; а колиже не учинил, то бессилие меня к тому не допустило, и сего, видится мне, довольно есть к моему оправданию». Недостатки эти, действительно, ещё весьма велики. Однако уже одно стремление Тредиаковского «уметить в свойство нашего природного языка» — писать «вразумительной» всем, живой разговорной речью — представляет собой факт громадного общекультурного значения, попытку создания нового литературного языка на живой национальной основе. Работу над созданием светского литературного языка Тредиаковский продолжал и во время своей деятельности в Академии наук. Одной из основных обязанностей, принятых им на себя при поступлении на службу в Академию наук, была обязанность «вычищать язык русский, пишучи как стихами, так и не стихами». В 1735 г. при Академии было организовано особое «Российское собрание», состоявшее из академических переводчиков и долженствовавшее «иметь тщание в исправлении российского языка случающихся переводов». Есть все основания думать, что организовано оно было по инициативе Тредиаковского; по крайней мере, именно им, как уже отмечалось, была произнесена программная речь на первом же заседании «собрания». В своей речи Тредиаковский выдвинул, в качестве первоочередных задач, стоящих перед членами собрания, составление грамматики «доброй и исправной, согласной мудрых употреблению», словаря («дикционария»), реторики и стихотворной науки (поэтики). Образцом для Тредиаковского послужила здесь французская Академия, которая при своей организации ставила перед собой как раз те же самые четыре задачи. Основную установку в предстоящей работе по созданию «совершеннейшего» языка Тредиаковский, как и его предшественники — французские академики, делает на языковую практику — употребление» («usage») правящей верхушки двора, высшего духовенства, знатнейшего дворянства: «Украсит его в нас двор её величества, в слове учтивейший и великолепнейший богатством и сиянием, научат нас искусно им говорить и писать благоразумнейшие её министры и премудрые священноначальники... научит нас и знатнейшее и искуснейшее благородных сословие». Совершенно аналогично отношению французских классицистов и резко отрицательное отношение Тредиаковского к «подлому употреблению» — языку «низших» классов: «За образец ему в письме народный ряд, || На площади берет прегнусно свой наряд», — с укоризной пишет он (почти на языке Буало) о Ломоносове в одном из своих многочисленных стихотворных выпадов против последнего. Однако попытки Тредиаковского создать «совершеннейший» литературный язык имеют значение главным образом в качестве осознания и постановки проблемы. Практически они мало к чему привели. Историческая задача создания нового литературного языка была разрешена не Тредиаковским, а именно Ломоносовым.

Ранняя лирика. В качестве прибавления, Тредиаковский присоединил к «Езде в остров любви» собрание своих оригинальных стихов на русском, французском и даже латинском языке (одна эпиграмма).

Бо́льшая часть опубликованных здесь Тредиаковским стихотворений относится к жанру любовной лирики (из 30 стихотворений 20 любовных, при чём пятнадцать из них написано по-французски). Но Тредиаковский не остаётся в пределах только любовной тематики. Своё собрание он озаглавливает: «Стихи на разные случаи». И, действительно, это собрание — первый появившийся не только в печати, но и вообще в нашей литературе сборничек лирических стихов довольно разнообразного содержания, стихов, за которыми ощущается живой человек — их автор — с его реальными переживаниями, радостями, печалями. В «Стихах похвальных Па-

рижу» мы видим поповича и бурсака Тредиаковского, который, попав в центр европейской роскоши и просвещения, в новую для него среду русской и французской знати, не может придти в себя от удивления и восторга. В Париже и климат лучше, чем где-либо, и солнце светит иначе («Над тобой солнце по небу катает смеясь, а лучше нигде не блистает»), и дольше цветут и благоухают цветы («красны и вонны чрез многие лета»). По парижским улицам разгуливают поющие нимфы, и сам Аполлон с музами имеет там своё пребывание.

Но вместе с тем Тредиаковский отнюдь не превращается в модника и щёголя Медора из первой сатиры Кантемира. Он и здесь, на берегах Сены, остаётся русским человеком, горячо преданным своей родине. Параллельно с «Похвальными стихами Парижу» им пишутся «Похвальные стихи России», в которых звучат и нотки тоски по родине и искренняя преданность патриота, для которого его земля всё же ближе и роднее всех краёв на свете. В Париже солнце светит всего ярче, а Россия — сама солнце:

Начну на флейте стихи печальны,
Зря на Россию чрез страны дальны:
Ибо все днесь мне её доброты
Мыслить умом есть много охоты.

Россия мати! Свет мой безмерный!
Позволь то, чадо прошу твой верный.
Ах, как сидишь ты на троне красно!
Небу Российску ты Солнце ясно.

Всех стран светлее лицом Россия, всех вер православнее её вера, «повсюду славны храбростию» её сыны:

Чем ты, Россия, неизобильна?
Где ты, Россия, не была сильна?
Сокровище всех добр ты едина,
Всегда богата, славе причина.

Коль в тебе звезды все здравьем блещут
И россияне коль громко плещут:
Виват, Россия! виват, драгая!
Виват, надежда! Виват, благая!

Скончу на флейте стихи печальны,
Зря на Россию чрез страны дальны,
Сто мне языков надобно б было,
Прославить всё то, что в тебе мило.

Первым даёт Тредиаковский в нашей поэзии и образцы пейзажной лирики. Таково его «Описание грозы, бывшей в Гаге» (в Гааге).

Все эти стихотворения ещё крайне несовершенны в художественном отношении и стали весьма скоро навлекать на Тредиаковского самые ядовитые насмешки со стороны его же современников. Но, помимо уже указанного весьма важного значения их в качестве первых образцов лирической поэзии, они вообще выделяются из уровня силлабических вирш того времени своей относительной выработанностью, даже, если угодно, мастерством. Почти все они отличаются подчас довольно сложным, строфическим, а иногда и композиционным построением. Иной раз самый ритм стихов, что особенно замечательно, поскольку все они написаны по силлабическому принципу, заключает в себе элементы изобразительности. Например строки: «Канат рвется, || Якорь бьется, || Знать кораблик понесется» — несомненно передают собой порывисто дующий ветер, ритм набегающих волн.

Замечательны в этом отношении стихотворные вставки-переводы в самой «Езде в остров любви». Цитируя некоторые из них, новейший исследователь Тредиаковского Л. В. Пумпянский пишет: «Это эпилог русской силлабики, это — неосиллабика. Никогда ещё русские вирши не звучали так ритмически разнообразно и выразительно». Но поэтическая деятельность Тредиаковского оказалась не только эпилогом силлабики, а и прологом нового нашего стихосложения.

Начало преобразования стиха.

«Езда в остров любви» появилась одновременно с первыми сатирами Кантемира. По своему характеру перевод аллегорического любовно-галантного романа Таллемана резко отличается от сатирических обличений Кантемира. Но по существу и то и другое представляет собой явление одинакового порядка — внесение в нашу литературу нового, светского,

мирского, европейского содержания и стремление выразить это содержание в формах нового обмирщённого литературного языка. Чтобы окончательно вывести литературу на путь нового развития, Кантемиру оставалось лишь сделать в отношении стиха то, что было сделано им в отношении языка: от искусственно привнесённого в литературу учёными-монахами силлабического виршевого стиха школьной поэзии перейти к другому, более свойственному русскому языку, стихотворному строю. Кантемир сделать этот шаг оказался не в состоянии. Сделал этот исключительно важный шаг (вслед за языком начал секуляризовать и стих) Тредиаковский.

В русском силлабическом стихе имелось только одно обязательное ударение, связанное с рифмой и (поскольку рифма преимущественно была на польский лад — женская) падающее обычно на предпоследний слог. В остальном ударения в стихе могли располагаться как попало, без всякой ритмической последовательности. В коротких стихах, имеющих от 4 до 9 слогов, этого одного ударения оказывалось достаточно для того, чтобы сообщить стиху известную ритмичность, ибо ударение равномерно повторялось здесь через относительно небольшие слоговые промежутки (в четырёхсложном стихе — через каждые три слога, в пятисложном — через четыре), воспринимаемые сознанием в качестве некоторой ритмической единицы. При этом, чем короче был стих, тем больше ощущалась его ритмичность. Мало того, наличие быстро возвращающегося постоянного ударения не только образовывало само по себе известный ритм стиха, но и невольно способствовало ненамеренно-правильному распределению ударений в остальных словах, входящих в строку. Именно этим объясняется, что среди коротких силлабических стихов встречается так много стихов, звучащих тонически правильно, чему мы и были неоднократными свидетелями при рассмотрении и школьных драм, и любовной лирики, и всякого рода любовных «арий» в повестях петровского времени. Тонически правильными стихами оказывается и ряд стихов Тредиаковского, напечатанных при «Езде в остров любви», т. е. за пять лет до провозглашенного им нового принципа организации русского стиха. И чем короче объём стихотворной строки, тем больше в стихотворении таких тонически правильных строк. Так, по подсчёту современного стиховеда С. М. Бонди у Тредиаковского в шестисложных стихах количество неправильных стихов не достигает 3% общего числа, в семисложных их около 10%, в восьмисложных около 25% и в девятисложных 56%, т. е. уже больше, чем правильных. Объясняется это тем, — указывает Бонди, что в более длинных стихах «у главного ударения на предпоследнем слоге не хватает силы ритмически организовать весь стих». Особенно резко сказывается это в ещё более длинных одиннадцати- и тринадцатисложных стихах, а они-то и были особенно употребительными в русской силлабике. В частности, тринадцатисложным стихом, как мы знаем, написаны все сатиры Кантемира и два наиболее крупных из числа ранних произведений Тредиаковского: «Плач на смерть императора Петра Великого» и «Песнь эпиталамическая на брак князя Куракина». В таких стихах одно постоянное ударение, отделённое целыми десятью или даже двенадцатью слогами от следующего за ним другого постоянного ударения, никакой ритмообразующей роли играть не могло: отрезок в одиннадцать или тринадцать слогов в качестве ритмической единицы сознанием не воспринимался. В этом отношении русский одиннадцати- и тринадцатисложный стих уступал и польскому силлабическому стиху, по образцу которого строился. В польском стихосложении существовало правило постоянной цезуры, для одиннадцатисложного стиха — после 5-го слога, для тринадцатисложного — после 7-го. Так как все ударения в польских словах падают всегда (за исключением слов односложных) на предпоследний слог, цезура же не может рассекать слово, должна ложиться по его окончании, то это правило постоянной цезуры определяло и место второго постоянного ударения в стихе, которое в одиннадцатисложных стихах должно было падать всегда на четвёртый слог, в тринадцатисложных — на шестой. Это образовывало, так сказать, тонический каркас стиха, сообщая ему ритмичность почти не меньшую, чем та, которой обладали наши короткие силлабические стихи. Русские поэты-силлабики переняли у польского стихосложения правило постоянной цезуры, однако, поскольку в русском языке ударение является свободным, это не оказывало никакого влияния на установку второго постоянного ударения в стихе: в слове, стоящем перед цезурой, ударение могло оказываться не только на предпоследнем, но и на последнем, и на третьем от конца слоге. Именно это и сообщало русским одиннадцати- и тринадцатисложным стихам ту прозаичность, которую подчёркивал Тредиаковский, говоря, что они представляют собой не стихи, а «некакие прозаические строчки». В известном ритмическом приравнении к польскому силлабическому стиху и заключалась реформа, проведённая в отношении одиннадцати- и тринадцатисложного стиха Кантемиром, установившим, как мы знаем, второе постоянное ударение — перед цезурой. Однако эта реформа Кантемира последовала уже после опубликования Тредиаковским своего «Нового способа». До Тредиаковского же русские поэты-силлабики просто не сознавали роли ударения в качестве ритмообразующего фактора; это ясно видно из того, что в их стихах наряду с тонически-звучащими строками тут же подле оказывались строки, лишённые и тени какой бы то ни было тоничности.

В 1735 г. (знаменательная дата в истории русской литературы) Тредиаковский опубликовал «Новый и краткий способ к сложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий» — книгу, явившуюся началом новой эры нашей поэзии. «Новый и краткий способ», в сущности, и представляет собой, в особенности во втором его, совершенно переработанном, издании 1752 г., тот курс «стихотворной науки», к составлению которого Тредиаковский призывал своих коллег по «Российскому собранию». Не считая школьных рукописных пиитик, писавшихся обычно на латинском языке, это первый наш учебник по теории поэзии.

В поэзии, говорит Тредиаковский, необходимо различать «две вещи»: «материю или дело, каковое пиита предприемлет писать» (Тредиаковский разумеет под этим жанр), и «способ сложения стихов». «Материя» является «общей» для всех языков. Правила эпической поэмы одинаковы и у Гомера, и у Вергилия, и у Тассо, и у Вольтера, и у Мильтона. «Но способ сложения стихов весьма есть различен по различию языков». Так, для нашего языка совершенно не подходит «количественная просодия», которую, исходя из античного — греческого и латинского — стихосложения, основанного на принципе чередования долгих и кратких гласных, хотел привить ему автор славянской грамматики 1619 г. Мелетий Смотрицкий. Правильнее поступали те, кто строили стих «в составе польского стихосложения», т. е. по силлабическому принципу, «некоторое известное число слогов в стихе полагая, пресекая оный на две части и приводя согласие конечных между собой слогов» (т. е. рифмуя стих). Однако силлабические стихи являются не столько стихами, сколько прозою: «Но и таковые стихи толь недостаточны быть видятся, что приличнее их называть прозою, определённым числом идущею, а меры и падения, чем стих поется и разнится от прозы, то есть от того, что не стих, весьма не имеющею». В другом месте Тредиаковский называет силлабические стихи «не прямыми стихами». «Много прежде положив труда к приобретению прямых наших стихов», Тредиаковский и публикует свой новый способ «к сложению российских стихов», «которые и число слогов, свойственное языку нашему, иметь будут, и меру стоп с падением приятным слуху, от чего стих стихом называется, содержать в себе имеют».

Затем Тредиаковский даёт девять определений основных стихотворных «званий» — терминов: стих, слог, стопа, полстишие, пресечение, т. е. цезура, рифма, перенос или перескок — enjambement, падение — cadence, слитие — élision. Самыми существенными и непосредственно связанными с новым принципом стихосложения, выдвигаемым Тредиаковским, являются определения им стопы, долготы и краткости слогов и «падения». «Чрез стопу», — говорит он, — разумеется «мера или часть стиха, состоящая из двух у нас слогов: что у латин называется pes, у французов — «pied». Понятие стопы, не нужное для силлабического стихосложения, находим и в грамматике Мелетия Смотрицкого: «Стих состоит ногами: нога слогами, слоги стихиями или писмены». Однако там стопа понималась в смысле античной метрики, как сочетание долгих и кратких слогов. Тредиаковский сохраняет и это название: «Долгота и краткость слогов у латин называется quantitas, а у французов quantité или longueur et brièveté des syllabes». Однако у нас эти названия имеют совсем другое значение: долгим слогом называется ударный слог («чрез долгий слог в российском стихотворстве разумеется тот, на который просодия или, как говорят, сила ударяет»), коротким — безударный. «Того ради, — добавляет Тредиаковский, — через сие, всяк ясно выразуметь может, что долгота и краткость слогов в новом сем российском стихосложении не такая разумеется, какова у греков и у латин в сложении стихов употребляется, но токмо тоническая, то-есть в едином ударении голоса состоящая, так что, сколь греческое и латинское количество слогов с великим трудом

познавается, столь сие наше всякому из великороссиан легко, способно, без всякия трудности и, наконец, от единого только общего употребления знать можно, в чем вся сила нового сего стихосложения содержится». Другими словами, ритм стиха строится на правильном чередовании ударных и безударных слогов («Чрез падение — каденцию — разумеется: гладкое и приятное слуху чрез весь стих стопами прехождение до самого конца»).

Наконец, Тредиаковский приступает к формулировке девяти «кратчайших и ясных правил» к сложению русского стиха. Однако, провозглашая новый, тонический принцип русского стихосложения, Тредиаковский останавливается на полпути. Прежде всего он считает, что по новому, «тоническому способу» должны составляться только самые длинные русские стихи: в первую очередь тринадцатисложный, так называемый «героический» стих или «российский эксаметр». Все правила Тредиаковского и относятся именно к составлению этого стиха; затем, с небольшими изменениями, он переносит их на одиннадцатисложный стих — «российский пентаметр». «Эксаметр» строится таким образом: первое полустишие состоит из трёх двухсложных стоп, но в нём ещё имеется седьмой слог, который выпадает из общего стопоисчисления и должен быть всегда долгим, то-есть ударным (Тредиаковский называет этот как бы лишний слог гиперкаталектическим). Второе полустишие состоит всегда из трёх стоп, например: «Вы̄шĕ ‖ зла̄тŏ ‖ сере̄‖бра ‖ зла̄тă ж ‖ до̄брŏ ‖ де̄тĕль». Аналогична структура и пентаметра. В результате получаются те же тринадцатисложник и одиннадцатисложник, но тонизированные. Что касается стихов более коротких, имеющих в себе от четырёх до девяти слогов, Тредиаковский считает, что они должны строиться по прежнему — силлабическому — принципу, то-есть, как он выражается, стихи эти «ничего в себе стиховного, кроме слогов и рифмы, не имеют». Эта непоследовательность Тредиаковского объясняется тем, что тринадцатисложный «героический» стих, как мы уже знаем, являлся и наиболее употребительным, и самым значительным в жанровом отношении, поэтому привлекал к себе преимущественное внимание преобразователя. С другой стороны, чем короче был силлабический стих, тем больше непроизвольно приближался он к тоническому и, следовательно, тем меньше нуждался в преобразовании. Сознавал это и сам Тредиаковский, прямо указывая, что короткие наши стихи «и без стоп для краткости своея падают по стиховному и довольно глатко и слатко поются». Распространил тонический принцип на все русские стихи Тредиаковский значительно позднее, уже вслед за Ломоносовым. Тогда же он переработал по тоническому принципу и ряд своих старых стихов, как опубликованных при «Езде в остров любви», так и написанных им между 1730 и 1734 годами.

Половинчатость преобразования Тредиаковского обусловливалась и тем, что он всё ещё продолжал оставаться связанным рядом традиционных особенностей нашей силлабической системы. Так он считает само собой разумеющимся, что русский стих должен обязательно иметь женскую рифму. Мужская рифма может употребляться только в комическом и сатирическом стихе и то «что реже, то лучше». Исходя из этого, Тредиаковский решительно выступает против «сочетания стихов» — mariage des vers», т. е. чередования в пределах одного стихотворения мужских и женских рифм. Равным образом Тредиаковский считает возможным складывать стихи только из двусложных стоп — ямба, хорея, пиррихия и спондея, при чём считает наилучшими стихи из хореев, наихудшими из ямбов и средними из пиррихиев (двух безударных) и спондеев (двух ударных). Трёхсложные же стопы в наше стихосложение вводить, по мнению Тредиаковского, никак не следует, ибо, во-первых, «неприлично скакать ими по стихам», а, во-вторых, говорит он, если мы введём в гекзаметр и пентаметр трёхсложные стопы, то они уже перестанут быть гекзаметром и пентаметром, ибо будут состоять уже не из шести и пяти стоп.

Чисто формальный характер этого последнего доказательства совершенно очевиден. Отказался от всех этих правил Тредиаковский также только впоследствии, при повторном издании в 1752 г. своего «Способа».

Всё это, как видим, вносит в преобразование Тредиаковским системы нашего стихосложения ряд весьма существенных ограничений, попрежнему без всякой нужды и оснований налагая на русский стих крайне стеснительные и совершенно условные путы. Практически в своём преобразовании Тредиаковский не пошёл дальше тонизации традиционного длинного силлабического стиха, но принципиальное значение этого было громадно. Перечисляя свои заслуги перед русской литературой, Тредиаковский имел полное право заявить: «Первый из российского народа привел я в порядок наше стихотворение, изобрев новое количество стихам, в чем состоит вся душа и жизнь стихов, и которому теперь все наши стихотворцы следуют».

Многие упрекали Тредиаковского, по его собственным словам, в том, что в своём «Новом способе» он механически перенёс на русское стихосложение принципы стихосложения французского. Тредиаковский признавал, что даваемые им определения основных стиховых понятий он, действительно, полностью заимствовал из французской поэтики; однако он имел полное право утверждать, что только этой чисто внешней стороной сходство его системы с французской и ограничивается. Одновременно Тредиаковский указывал подлинный источник своего тонического принципа. Французское стихосложение, — заявлял он, — «ни чем, кроме пресечения и рифмы (т. е. наличия в том и другом цезуры и рифмы. — *Д. Б.*), на сие мое новое не походит». «Пусть отныне перестанут противно думающие думать противно: ибо, поистине, всю я силу взял сего нового стихотворения из самых внутренностей свойства нашему стиху приличного; и буде желается знать, но мне надлежит объявить, то поэзия нашего простого народа к сему меня довела, даром, что слог её весьма не красный, от неискусства слагающих, но слатчайшее, приятнейшее и правильнейшее разнообразных ее стоп, нежели иногда греческих и латинских, падение подало мне не погрешительное руководство к введению в новый мой эксаметр и пентаметр оных выше объявленных двусложных тонических стоп». «Подлинно, почти все звания, при стихе употребляемые, занял я у французской версификации; но самое дело у самой нашей природной, наидревнейшей оных простых людей поэзии. Итак, — заканчивает Тредиаковский, — всяк рассудит, что не может, в сем случае, подобнее сказаться как только, что я французской версификации должен мешком, а старинной российской поэзии всеми тысячью рублями. Однако Франции я обязан и за слова; но искреннейше благодарю Россианин России за самую вещь». Эти последние слова дышат высоким, полным достоинства патриотизмом, наличие которого у Тредиаковского мы уже отмечали. Никак нельзя согласиться с утверждением, выдвинутым В. Н. Перетцом, что ссылкой на поэзию простого народа Тредиаковский сознательно пытался прикрыть несамостоятельность своей тонической системы [1]. Признание в устах такого правоверного классициста, каким был Тредиаковский, что в данном случае он шёл за простым народом и его песнями, требовало гораздо больше мужества, чем если бы он заявил, что следовал в своём новом тоническом принципе опытам иноземцев (всякие свои заимствования у иноземцев, как увидим далее, Тредиаковский полностью и без всяких попыток смягчить это всегда оговаривает).

В своей позднейшей статье «О древнем, среднем и новом стихотворении российском» (древним Тредиаковский считает период нашей языческой поэзии, средним — силлабический период и новым — начатый им тониче-

[1] Точка зрения В. Н. Перетца на заимствованный характер тонической системы Тредиаковского поддерживалась почти до самого последнего времени рядом специалистов. Однако С. М. Бонди в своих работах по истории русского стиха доказал полную её несостоятельность.

ский) Тредиаковский снова подчёркивает, что «коренными» нашими стихами были стихи, состоящие из стоп и имевшие «тоническое количество слогов», как это, добавляет он, «видно и ныне по мужицким песням». В своих раздумьях о характере русского стиха Тредиаковский не мог не учитывать тонической структуры современного ему немецкого стиха. Сам он упоминает и о книжке одного южно-славянского поэта, в которой он также нашёл хореические стихи. Но основным образцом, по которому он равнялся, была русская народная поэзия. Преобразование Тредиаковским нашего стиха строится — что чрезвычайно важно — на национальной основе, а отнюдь не на копировании с иностранного.

Да и самый стих, который Тредиаковский называет «российским эксаметром», не только представляет собой тонизированный силлабический тринадцатисложник, но очень употребителен и в нашем народном стихотворстве (это размер частушек), и в нашей последующей поэзии, на него ориентирующейся. Так, по справедливому указанию С. М. Бонди, если разобьём, например, стихи элегии Тредиаковского:

Невозможно сердцу ах! || не иметь печали,
Очи таковде еще || плакать перестали...

на полустишия, на которые они естественно распадаются, увидим, что они полностью соответствуют некрасовскому:

Догоняет ямщичок
Вожака с медведем:
Посади нас, паренёк,
Веселей доедем...

или нашим частушкам:

Мне, ребята, не до вас,
Не до вашей пляски:
Оборвались у меня
Шёлковы подвязки.

Знаменательно, что тем же аргументом от народности Тредиаковский оперирует неоднократно. Так, когда позднее он выступит против рифмы, он снова подчеркнёт, что наши «коренные» языческие стихи, как и современные народные песни, рифм не имеют.

Вложив национальную и народную «душу и жизнь» в русский стих, Тредиаковский вместе с тем всячески стремился привить нашей поэзии формы общеевропейской классицистической поэтики.

Тредиаковский-классицист.

Кантемир, ещё будучи в Москве, стал ревностным последователем поэтики Буало. Ещё в большей мере приобщился к этой поэтике Тредиаковский в годы учения в Париже. Первым крупным литературным трудом Тредиаковского был перевод «книги сладкия любви» — произведения салонно-придворного, пресьёзно-аллегорического стиля. Однако, как и герой «Езды в остров любви», Тредиаковский в дальнейшей своей литературной деятельности покидает «любовь», чтобы идти за «славой: от узко любовной тематики переходит к темам широкого гражданского, в понимании этого термина людьми XVIII в., т. е. государственного, значения.

За год до опубликования Тредиаковским «Нового и краткого способа», в 1734 г., вышла отдельной брошюрой его «Ода о сдаче города Гданска» (Данцига, взятого русскими войсками во время войны с Польшей, 19 июня 1734 г.). В качестве главного достоинства своей оды, Тредиаковский указывает на то, что она «самая первая есть на нашем языке». И он был в этом отношении прав. Хвалебные, панегирические жанры были одним из распространённейших видов нашей школьной лирики конца XVII — начала XVIII в. В школьных пиитиках жанры эти обычно возводились к античным одам. «Епиникион», написанный, например, Феофаном Прокоповичем на полтавскую победу, уже самым названием своим связан с одами Пиндара. Это отмечает и Тредиаковский, выхваляя достоинства «эпиникиона» и подчёркивая, сколь автор его «пиндаризован». Но Тредиаковский, в своей «Оде о сдаче города Гданска», действительно, даёт первый в нашей литературе образец торжественной «похвальной» оды, точно построенный по правилам французской классицистической поэтики. Как и Кантемир для своих сатир, Тредиаковский выбирает для своей оды, в ка-

честве руководящего образца, теоретика французского классицизма Буало. Ода Тредиаковского представляет собою весьма близкое подражание знаменитой оде Буало «На взятие Намюра»; начало же её является буквальным переводом из Буало.

«Ода на взятие Намюра», как указывает сам Буало в предпосланной ей «Речи об оде», была написана с целью дать воплощение на французском языке принципов древнегреческой пиндаровой оды. Неудивительно, что это образцовое произведение взял себе за образец и Тредиаковский. При этом Тредиаковский нимало не скрывает своих заимствований из Буало. Наоборот, как ортодоксальный классицист, он ставит в особую заслугу своей оде близость её к такому произведению, как ода на взятие Намюра: «Признаюсь необиновенно, сия самая ода подала мне весь план к сочинению моея о сдаче города Гданска; а много я в той взял и изображений, да и не весьма тщался, чтоб мою так отличить, дабы никто не знал: я еще ставлю себе в некоторый род чести, что возмог несколько уподобиться в моей толь громкому и великолепному произведению, которое так есть благоуспешно, что по мнению знающих особ силу, ничем не отстало от всего, что мы ни имеем из сочинений в сем роде, оставшихся от Пиндара и Горация». К своей оде Тредиаковский приложил теоретическое «Рассуждение об оде вообще», также в значительной части заимствовав его из «Речи об оде» Буало. В «Рассуждении» даётся жанровое определение оды, указывается отличие её от эпической поэмы. Различаются два вида од (хвалебные и нежные). Наконец, формулируется основное свойство поэтики оды, как она разработана Буало и французскими классицистами, — «лирический беспорядок» («красный беспорядок», как переводит Тредиаковский соответственное выражение из «Искусства поэзии» Буало): «Быстра в Оде слога часто есть отважен ход. || Красный беспорядок точно в ней искусства плод». Позднее Тредиаковским были написаны подобные же теоретические рассуждения о жанре классицистической эпической поэмы («Предъизъяснение об ироической пииме») и классицистической комедии («Рассуждение о комедии вообще»).

Через пять лет после оды о сдаче Гданска появилась ода Ломоносова на взятие Хотина, написанная ямбом, сделавшимся каноническим размером русской хвалебной оды. По своим художественным достоинствам ода Ломоносова совершенно затмила оду Тредиаковского. Однако не следует забывать, что как и во многом другом, Тредиаковский и здесь явился зачинателем — и в теории, и на практике — одного из самых основных поэтических жанров нашей классицистической литературы XVIII в.

Кроме жанра хвалебной пиндаровской оды, Тредиаковский первый ввёл в русскую поэзию и ряд других жанров новой европейской поэзии. К «Новому и краткому способу» он приложил своего рода жанровую антологию, ряд написанных им стихотворений — образцов разного рода поэтических видов и форм: пиитической эпистолы («Эпистола к Аполлину»), любовной элегии, оды-стансов, эпиграмм, мадригала, рондо, сонета. Из всех напечатанных им здесь стихотворений особенного внимания заслуживает «Эпистола к Аполлину». Поэт обращается от лица «Российской поэзии» к «начальнику» муз («девяти парнасских сестр»), Геликона и Пермесса, богу стихотворчества Аполлону с призывом посетить Россию и распространить по ней тот же свет поэзии, который разлит им по всему миру. Попутно Тредиаковский даёт обзор мировой поэзии с точки зрения её высших достижений. Перечень называемых им здесь имён представляет немалый интерес, поскольку позволяет точно очертить литературно-художественный горизонт Тредиаковского как поэта-классициста — круг имён писателей, признаваемых им образцовыми.

Из греческой поэзии Тредиаковский упоминает одного Гомера. Гораздо подробнее останавливается он на «римской сестре» — латинской поэзии, называя ряд имён от Вергилия, Горация, Овидия до поэтов-элегиков, сатириков и драматургов. Но особенно подробно и восторженно говорит Тредиаковский о французской поэзии (в числе четырнадцати называемых им здесь имён находятся все сколько-нибудь выдающиеся представители французского классицизма, до «хотя молодого, но весьма чистого в слоге» Вольтера включительно). Дальше Тредиаковский упоминает об итальянской поэзии (Тасс), английской (Мильтон), испанской (Лопе де Вега). Весьма подробно останавливается он на немецкой поэзии. Однако это, видимо, в значительной степени дань немцам — членам русской Академии, оды которых Тредиаковский по должности переводил на русский язык и отношения с которыми к этому времени у него ещё не испортились. Именно эти немцы-академики в первую очередь им и называются. Касается Тредиаковский даже восточной поэзии, однако сколько-нибудь точ-

ных сведений о ней у него, очевидно, не имелось, и потому никаких имён авторов он здесь не называет.

Эпистола Тредиаковского имеет важное значение: в ней впервые выражено стремление, воспользовавшись всем литературным наследием прошлого и настоящего, ввести русскую поэзию как равноправную в семью европейских литератур — стремление, которое на долгое время является основной тенденцией нашего последующего литературного развития.

Задаче освоения богатств европейской — в основном французской — литературы служит и большинство других предлагаемых Тредиаковским, наряду с эпистолой, стихотворных образцов. При всех них Тредиаковский даёт и необходимые теоретические определения впервые употребляемых им на русском языке новых поэтических форм. Подавляющее большинство этих форм сделалось основными жанрами нашей поэзии.

Впервые дано у нас Тредиаковским стихотворное переложение басен Эзопа. Наряду с несколькими баснями Кантемира — это первые образцы русской стихотворной басни, первый шаг к басенному творчеству Крылова (ср. «Басенку I. Петух и жемчужина» и «Петух и жемчужное зерно» Крылова, «Басенку VIII. Ворон и лисица» и «Ворону и лисицу» Крылова и т. д.). Меньшее значение имеет трагедия Тредиаковского на античный сюжет «Деидамия», написанная им в 1750 г. и в силу своей крайней громоздкости и тяжеловесности так и не увидевшая сцены.

В 1752 г. Тредиаковский выпустил первое и единственное собрание своих сочинений в двух томах — «Сочинения как стихами, так и прозой». Открывается собрание переводом «Науки о стихотворении и поэзии», т. е. знаменитого трактата Буало «L'art poétique». Следом за ним идёт прозаический перевод одного из краеугольных камней классицистической поэзии — «Послания к Пизонам» Горация. Таким образом, в пропаганде и популяризации европейского классицизма XVII—XVIII вв. Тредиаковскому принадлежит видное место. Усваивает сам Тредиаковский и основные черты классицистического метода: рационалистичность, следование правилам, подражание образцам. Но в то же время самая художественно-стилевая манера Тредиаковского очень далеко отстояла от требований поэтики Буало-Вольтера.

Стиль зрелого Тредиаковского. Вернувшись из «европских краёв» на родину, Тредиаковский вскоре со всей силой ощутил на себе тяжёлую и грубую руку российской феодально-крепостнической деспотии: мира шутов, «высочайших оплеушин», кабинет-министров Волынских. В 1735 г. (год выхода в свет «Нового и краткого способа») против Тредиаковского возникло нелепое следственное дело, которое чуть не приняло весьма серьёзный оборот. В самом первом своём хвалебном стихотворении Анне Ивановне Тредиаковский назвал её не императрицей, а на латинский лад — «императрикс». Список с этой песни попал на глаза начальству. В тайной розыскной канцелярии было начато следствие об употреблении «не по форме» «титула её императорского величества». Тредиаковскому пришлось давать объяснения грозному начальнику тайной канцелярии Андрею Ушакову, производившему в своём розыскном застенке, по свидетельству современников, «жесточайшие истязания». Дело кончилось благополучно, но не прошло для Тредиаковского бесследно. В 1735 г. перед нами уже не тот смелый, вкусивший западной философии вольнодумец, «атей», с пренебрежением отмахивавшийся от тартюфов в рясе, каким мы видели его за пять лет до этого, в пору выхода в свет «Езды в остров любви». В примечаниях к стихотворным образцам, опубликованным при «Новом и кратком способе», он, видимо, опасаясь, как бы чего не вышло, спешит заранее оправдаться в употреблении им в стихах имён языческих божеств: подчёркивает, что это лишь условные поэтические обозначения, и потому для благочестивых христиан «нет тут никакового повода к соблазну». Равным образом, в примечаниях к своим любовным элегиям Тредиаковский специально оговаривает, что воспеваемая им любовь — не какое-нибудь греховное чувство, а самая законная, супружеская.

С годами Тредиаковский становится всё «православнее», не упуская случая кольнуть неверием своих недоброжелателей. Так, например, цитируя строфу одной оды Сумарокова, в которой, между прочим, говорится, что Петру I, создавшему флот и овладевшему Балтийским морем, «Тритоны вспели песнь», Тредиаковский восклицает: «Боже преблагий! Благочестивейшему императору, истиннейшему христолюбцу и правовернейшему христианину, в вере скончавшемуся, богомерзкие тритоны песнь поют!» Тредиаковский вряд ли отказался от своих прежних свободных идей,

вывезенных им из «Европских краёв», от «атейского духа» своей молодости. По крайней мере, носители этих идей остаются его литературными спутниками до конца жизни. В 1760 г. он издаёт перевод с французского биографии и сокращённого изложения философии «родоначальника английского материализма и всей опытной науки новейшего времени» (К. Маркс), Френсиса Бэкона. Во введениях к различным томам «Римской истории» Роллена Тредиаковский излагает курс естественного права по Пуфендорфу и его последователям. Но, с другой стороны, выступления Тредиаковского в защиту веры не были, повидимому, только приспособлением, лицемерием, ханжеством, как склонен был объяснять это Ломоносов. Элементы старого и нового — «старина» и «новизна» — механически сосуществовали в сознании Тредиаковского, причудливо уживаясь друг подле друга. С годами «старина» стала в нём усиливаться, но не вытеснила «новизны». Примерно с тем же — и это доказательство органичности процесса — сталкиваемся в творчестве зрелого Тредиаковского Так, около этого же времени в его языке обнаруживается резкий рецидив столь решительно отвергнутой им в своё время «славенщизны». Того же Сумарокова он прямо попрекает незнанием им церковно-славянского языка. Его собственные стихи начинают всё больше переполняться церковно-славянскими словами и оборотами. В этом частичном возвращении Тредиаковского к книжному славянскому языку, вообще говоря, никакой беды не было. Вовсе отрекаться от «славенщизны», т. е., в пору Тредиаковского, от всего почти нашего культурного прошлого, от всего литературного наследства можно было только в пылу боевого полемического задора. Подлинные творцы нашего литературного языка — Ломоносов и Пушкин — шли путём синтеза книжной традиции и живой устной речи. Беда в том, что у Тредиаковского, периода его окончательной литературной зрелости, вместо такого законного синтеза являлась механическая смесь. В его стихах русское и церковно-славянское, книжное и живое, просторечное и даже простонародное смешивались самым пёстрым, причудливым, подчас прямо варварским образом. В стихотворном переложении из Библии, написанном, в соответствии предмету, высоким языком, перенасыщенным церковно-славянизмами, библеизмами, рядом со строками, исполненными «глубочайшей славенщизны» («И раздражился он презельно; || В сынах и дщерях злость познал, || Которых сам он снабдевал») вдруг неожиданно проскакивало самое что ни на есть просторечное: «Наестся меч мой мяс от тела». Наоборот, такую светскую, мирскую тему, как описание наступления весны (ода «Вешнее тепло»), Тредиаковский развёртывает в стихах, написанных исхищрённо-архаическим языком, словно бы нарочито подобранными, неупотребительными до непонятности, словами:

То славий, с пламеня природна,
В хврастинных скутавщих кустах,
Возгласностию, коя сродна,
К себе другиню в тех местах
Склоняет толь, хлеща умильно,
Что различает хлест обильно...

Высокое и низкое, книжное и просторечное соседят у Тредиаковского друг с другом, в пределах двух рядом стоящих строк: «Тот в грудь себя разит, тот горестно вздыхает, || Та волосы дерет, та слезы проливает...», иной раз даже в пределах одной строки: «Но исполнь ядрености, пхая их отревает»; или: «Боги, все животы надрывая, смеялись...». Всё это придаёт стихам Тредиаковского характер какой-то сплошной языковой какофонии, превращает его язык в некий хаос, в котором смешаны самым диковинным образом самые разнообразные, разнохарактерные элементы.

Столь же «диковатой», как словарь стихов Тредиаковского, является их грамматика. Как вспомним, Кантемир, опираясь на латинских авторов, отстаивал право поэта на необычную расстановку слов — инверсию, считая, что она украшает поэтическую речь, сообщая ей особую специфичность. Тредиаковский возводит это право в неограниченный произвол. В соединении с последовательно проводимой им латинизацией синтаксиса это делает многие его стихи почти непонятными русскому читателю. Вообще сознательное усложнение, запутанность, как бы нарочитая затруднённость являются отличительными чертами и языка, и стиля Тредиаковского. Сюда же присоединяется нарочитая манерность. В одной из своих статей («О беспорочности и приятности деревенския жизни») Тредиаковский подчёркивает, что он предпочитает естественному пейзажу, «простого и почитай грубого виду, не знающего красот кроме природных и не заемлющего ничего у искусства», пейзаж «деревни, поля, да позволится сказать, расчесанного, наряженного, убранного и почитай я выговорил вырумяненного благоличия». Создание из естественности и простоты «вырумяненного благоличия» — в этом Тредиаковский и усматривал одну из основных задач искусства. Уже Ломоносов с самого начала упрекал Тредиаковского за наличие в его стихах так называемых «затычек», т е. лишних, ненужных слов, вставляемых в строку лишь для соблюдения размера, заполнения метрических пустот. Иногда целые строки Тредиаковского представляют собой сплав таких ничего не значащих «затычек». Отсюда необыкновенная многословность Тредиаковского. Мы наглядно убедимся в этом, если сопоставим переложения одного и того же псалма, сделанные в порядке некоего поэтического соревнования Тредиаковским, Сумароковым и Ломоносовым: у Ломоносова его переложение заняло шестьдесят стихов, у Сумарокова — шестьдесят шесть; у Тредиаковского — целых сто тридцать.

Тредиаковский пережил Ломоносова несколькими годами, однако рядом с поэзией Ломоносова стиль его творчества выглядит крайне архаическим. Идеи новой философии и литературы облекаются Тредиаковским в формы, в какой-то мере возвращающие нас к временам схоластического классицизма XVII в. и риторической витиеватости проповедников до Феофана Прокоповича. Зато после чтения Тредиаковского начинаешь по-настоящему ощущать и понимать всё огромное значение работы по созданию и оформлению нашего литературного языка, которую проделал Ломоносов.

Кричащая языковая пестрота, многословие, крайняя запутанность синтаксических конструкций сообщали стихам Тредиаковского характер гротеска, делая их весьма удобным объектом для пародирования. Пародии на них и не замедлили появиться. Некоторые из них подчас принимались за стихи самого Тредиаковского, что и не удивительно, поскольку многие его стихи и сами по себе зачастую выглядят, как пародии.

Гражданственность Тредиаковского.

Гротескность стилевого облика Тредиаковского мешала большинству его современников оценить в должной мере то новое и значительное, что вносил он своей литературной деятельностью в сознание русского общества. Сюда относится, прежде всего, опубликованный Тредиаковским в 1751 г. перевод знаменитого романа Джона Барклая «Аргенида», написанного на латинском языке и так же прозой и стихами, как «Езда в остров любви».

В основе «Аргениды» лежит романическая, авантюрно-любовная фабула. Дочь сицилийского царя Мелеандра, Аргенида, любит Полиарха, верного слугу царя, который оклеветан царским фаворитом и тайным мятежником Ликогеном и приговорён к смерти; после всякого рода бедствий и злоключений влюблённые сочетаются браком. Но по существу «Аргенида» является политическим государственным романом, направленным в защиту принципа наследственной абсолютной монархии: в аллегорической форме в романе Барклая описываются исторические события из жизни Франции XVI в. — борьба короля с гугенотами и лигой. Вместе с тем автор романа ставит своей задачей научить царей, как нужно править страной, дабы избежать всякого рода государственных бедствий и потрясений. «Намерение авторово в сложении толь великия повести, — пишет об этом Тредиаковский, — состоит в том, чтоб предложить совершенное наставление, как поступать государю и править государством». Именно в качестве государственного романа, насыщенного идеями, предваряющими концепцию «просвещённого абсолютизма», «Аргенида» пользовалась колоссальным успехом и популярностью на протяжении почти целого столетия; выдержала десятки изданий, была переведена почти на все европейские языки. На «Аргениде» в значительной степени воспиталась политическая мысль деятелей европейского классицизма. Сделался известным роман Барклая уже с конца XVII в. и у нас. За перевод его Тредиаковский впервые принялся ещё в бытность свою в Московской славяно-греко-латинской академии. Позднее Ломоносов называл роман Барклая одним из значительнейших произведений мировой литературы.

Ещё большее значение для истории нашего политического просвещения и общественной мысли имеет другой труд Тредиаковского, которым он был занят в течение тридцати лет (с 1738 г.), — перевод многотомной истории знаменитого французского историка-популяризатора Шарля Роллена (10 томов «Древней истории», 16 томов «Римской истории» и 4 тома «Истории римских императоров», написанные учеником и продолжателем Роллена, Кревье). История Роллена-Кревье в переводе Тредиаковского явилась для русского читателя не только основным сводом сведений по истории античности, но и своеобразной школой гражданской добродетели в античнo-республиканском духе. Особенно значительны в этом отношении четыре тома «Истории римских императоров» Кревье, автор которых тацитовскими красками живописует порок на троне — царей-тиранов и узурпаторов. Эта последняя тема непосредственно перекликается с одной из основных тем главного произведения Тредиаковского — его поэмой «Тилемахида» (1766).

«Тилемахида».

В своей «Тилемахиде» Тредиаковский переложил в форму эпической поэмы знаменитейший французский политико-нравоучительный роман Фенелона «Похождения Телемака» (написан в 1695—1696 гг., впервые опубликован в 1699 г.).

Роман Фенелона, написанный в значительной степени по следам «Аргениды», был предназначен автором для своего воспитанника, внука Людовика XIV, герцога Бургундского, и, подобно «Аргениде», был насыщен ярким и весьма злободневным политическим содержаним. Как и Барклай, Фенелон — убеждённый сторонник монархического принципа, но вместе с тем его роман, написанный к концу царствования одного из наиболее типических представителей абсолютизма («короля-солнца» — Людовика XIV), является жестоким приговором всей государственной

практике последнего, как известно, самым пагубным образом сказавшейся на жизни страны, приведшей Францию на край полного экономического и хозяйственного истощения. В противовес этому Ментор преподаёт в романе своему воспитаннику Телемаку, т. е. по существу Фенелон — герцогу Бургундскому, науку истинного государственного управления, которое, как поясняет Тредиаковский, представляет собой «средину между излишествами могущества деспóтического (самопреобладающего) и бесчислениями анархическими (не имеющими начальствующего)». Это делает автора «Телемака» носителем идей политического либерализма, одним из непосредственных предшественников Монтескьё. Вместе с тем современниками роман Фенелона воспринимался как прямая и весьма едкая сатира на Людовика XIV и его правительственный режим. Во Франции роман подвергался гонению и довольно долгое время не мог выйти в свет (первое его издание 1699 г. было конфисковано).

В соответствии со своей обличительно-сатирической установкой Фенелон резко нападает в романе на «злых царей». Ряд стихов «Тилемахиды» (роман Фенелона, кстати сказать, переведён Тредиаковским с замечательным мастерством, почти слово в слово) содержит в себе весьма сильные и энергичные тирады на тему о неправых царях, которые «не любят всех вещающих Истину смело». Отстранённый от двора, почти отлучённый от литературы, Тредиаковский несомненно вкладывал в эти стихи сильное личное чувство. Вещал он в своей «Тилемахиде» и весьма смелые истины. Так в V книге Телемак вопрошает у своего наставника Ментора:

Я спросил у него, состоит в чем царска державность?
Он отвещал: Царь властен есть во всём над Народом;
Но Законы над ним во всём же властны конечно.

Как напоминает это строки Пушкина в оде «Вольность»:

Владыки! вам венец и трон
Даёт закон, а не природа.
Стоите выше вы народа,
Но вечный выше вас закон.

Дальше следует обстоятельная характеристика Ментором существа «царской державности»:

Боги Царём его не ему соделали в пользу;
Он есть Царь, чтоб был Человек всем Людям взаимно:
Людям свое отдавать он должен целое время,
Все свои попечения, все и усердие Людям;
Он потолику достоин Царить, поколику не тщится
Памятен быть о себе, да предастся Добру всенародну.

Правда, подобные места были затеряны среди многих тысяч стихов, написанных в обычной стилевой манере Тредиаковского, со всей свойственной ему диковатостью и чудачествами. В результате «Тилемахида» сделалась широчайшей мишенью для всякого рода насмешек. За этим не было замечено широкой публикой то значительное, что имеется в её содержании. Но отдельные читатели «Тилемахиды» это значительное в ней рассмотрели. Недаром Радищев, который вообще предпринял в специальной статье, посвящённой Тредиаковскому, попытку — хотя и в шуточной форме — апологии его «Тилемахиды», заимствовав из последней и знаменательный эпиграф к своему «Путешествию из Петербурга в Москву». По предположению академика А. С. Орлова, самые издевательства Екатерины II над «Тилемахидой» в её журнале «Всякая всячина» также могли быть до известной степени продиктованы желанием заранее опорочить эту политически нежелательную ей книгу в общественном мнении. Наоборот, Новиков в своём сатирическом журнале «Трутень» энергично вступился за Тредиаковского.

Одобрительно отметил поэму Тредиаковского и Пушкин. О поэме Тредиаковского Пушкин писал: «Любовь его к Фенелонову эпосу делает

ему честь, а мысль перевесть его стихами и самый выбор стиха доказывает необыкновенное чувство изящного». Мысль переложить роман Фенелона стихами — «описать в составе ироической пиимы» — пришла Тредиаковскому не первому. Телемак — сын гомеровского царя Одиссея, поэтому роман о поисках им отца является как бы естественным продолжением «Одиссеи» Гомера. В романе много и прямых заимствований из поэм Гомера и «Энеиды» Вергилия. Всё это сближало роман с античной эпической поэмой. Уже до Тредиаковского роман Фенелона перелагался в стихи не только на Западе, но и у нас, где он приобрёл очень большую популярность, начиная ещё с петровского времени (помимо ряда рукописных переводов в 1747 г. появилось печатное издание романа, дважды переиздававшееся; всего роман Фенелона издавался у нас в XVIII в. девять раз в пяти переводах). Новым явился применённый Тредиаковским стихотворный размер — нерифмованный гекзаметр, составленный из дактилей и хореев и приближающийся к античному размеру поэм Гомера: «Древня размера стихом пою отцелюбного сына»... Для русской эпической поэмы размер этот был употреблён Тредиаковским впервые («Петрида» Кантемира написана традиционным силлабическим тринадцатисложником, эпическая поэма Ломоносова «Пётр Великий» — двенадцатисложным, так называемым «александрийским стихом») и чрезвычайно удачно. Недаром уже в XIX веке Гнедич, после ряда поисков другой формы, предпринятых и его предшественниками, и им самим, в своём переводе «Илиады» полностью вернулся к гекзаметрам Тредиаковского. С того времени форма эта сделалась канонической.

Заложил Тредиаковский своей «Тилемахидой» и основы для создания на нашей почве особого поэтического, «гомеровского» языка. В частности, он широко применяет в ней составные «гомеровские» эпитеты типа «отцелюбный», «багрочерный», «светлоструйный» и т. п., представляющие чаще всего буквальный перевод соответствующих конструкций греческих классических авторов, а порой образованные по аналогии с ним. Подобные составные эпитеты были позднее широко использованы и Гнедичем и Жуковским в их переводах поэм Гомера. Многие из них и вообще прочно вошли в состав не только нашей литературной речи, но и языка вообще. Таковы, например, составные прилагательные: «благоразумный», «кровоточащий», «огнедышащий» и др.

Энергично вступаясь за «Тилемахиду» Тредиаковского в своей статье «Памятник дактилохореическому витязю», Радищев делает попытку хотя бы частично реабилитировать её и в эстетическом отношении. Соглашаясь, что в «Тилемахиде» «много посредственных и слабых стихов, а нелепых столько, что счесть хотя их можно, но никто не возьмётся оное сделать», Радищев утверждает, что наряду с этим в ней имеется не только «несколько хороших», но и «несколько превосходных». В пример последних он приводит три следующих стиха:

Но на ближних горах зеленели кусты виноградны,
Коих листвия, как венки и цепочки, висели,
Грозды красней багреца не могли под листом укрыться.

В особое достоинство Тредиаковскому Радищев ставит звуковую изобразительность ряда его стихов, то, что позднее стали называть звукописью и что он называет «изразительной гармонией»: «Какая лёгкость... «Зрелась сия колесница лететь по поверхности водной». А ещё легче, действительно, как нечто лёгкое, виющееся по ветру: «И трепетались играньми ветра вьясь, извиваясь!» Даже в стихах Тредиаковского, которые сам Радищев объявляет «нелепыми», вроде: «Тот час и хлынул поток мясно-багр из него издышавша», Радищев находит замечательную «картинность» изображения. Однако в итоге и Радищев выносит Тредиаковскому довольно суровый приговор: «Он стихотворец, но не пиит». Действительно, Тредиаковский не обладал большим творческим дарованием. Об этом на-

гляднее всего свидетельствует переводческий, по преимуществу, характер всей его деятельности.

Был Тредиаковский и неутомимым экспериментатором в области слова. Ряд стихов пишется им исключительно с опытными целями. Часто он сам прямо подчёркивает это. Так при «Оде в похвалу цвету розе» он помещает подзаголовок: «Сочинена нарошно новым российским пентаметром для примера»; при оде, переведённой из Фенелона: «Сочинена для примера простого российского стиха». «Для опытка» переводит он «гексаметром» и эзоповы басенки. При этом в тех же опытных целях часть этих басен он составляет «ямбическим гексаметром», часть — «хореическим». Ради этого же перевод «Науки о стихотворении и поэзии» Буало также сделан им «попеременно»: одна песнь — хореями, другая — ямбами. Экспериментировал Тредиаковский и в «Тилемахиде», стремясь присвоить русской эпической поэме гекзаметр без рифм, приближающийся к античному. Но этот неусганный стихотворец-экспериментатор в области художественного слова подчас является и подлинным «пиитом». Не будь этого, не удалось бы Тредиаковскому из того хаоса и неустройства, какие представляли собой наши язык и поэзия того времени, неожиданно извлекать такие жемчужины стиха и слова, как хотя бы тот гекзаметр, который приводит в пример «прекрасного» сам Пушкин: «Корабль Одиссеев, бегом волны деля, из очей ушёл и сокрылся». Таких прекрасных, образцовых в полном смысле этого слова гекзаметров можно насчитать в «Тилемахиде» немало. Не удалось бы Тредиаковскому написать и тех стихов, какими начинается одно из его библейских переложений:

Вонми, о! Небо, иреку,
Земля да слышит уст глаголы:
Как дождь я словом потеку;
И снидут, как роса к цветку,
Мои вещания на долы.

Эти строки по замечательной энергии и вместе с тем гармоническому течению стиха могли бы легко найти себе место в пушкинских «Подражаниях Корану». Правда, выискивать подобные строки среди огромного количества тяжёлых, маловразумительных, подчас «нелепых» и почти всегда гротескных стихов Тредиаковского — занятие не слишком благодарное, но не отметить наличие их мы не имеем права. Без этого суждение наше о Тредиаковском было бы и не полным, и несправедливым.

Тредиаковский-филолог. Совершенно бесспорна огромная роль Тредиаковского как филолога и теоретика. И в своих филологических трудах он допустил ряд курьёзов. Так, движимый патриотическим желанием опровергнуть некоторые уничижительные для славян и русских теории немецких учёных, он впадает в противоположную крайность, утверждая, что «перьвенствующим» — древнейшим языком Европы был язык *«словенский»* (праотец *славянского)*, что русский народ происходит от библейского Рос-Мосоха (одного из внуков Ноя) и самое название Россия или Россомосковия значит «главность продолжающуюся», и, наконец, что варяги были славянами («Три рассуждения о трёх главнейших древностях российских», 1757, опубликованы уже после смерти Тредиаковского, в 1773 г.). При этом «первенство словенского языка» доказывается путём самого фантастического словопроизводства: скифы от *скитания*, кельты от *желты*, т. е. «народ светлорусый», амазонки («амазоны») от *омужоны* — «жены мужественные» и т. п. (рассуждение I «О первенстве словенского языка пред тевтоническим»). В самой пространной из своих теоретических работ — «Разговоре о правописании» (1748) — Тредиаковский выдвигает предложение об орфографической реформе, основывая её на фонетическом принципе: писать, как произносишь. В «Разговоре» есть ряд здравых мыслей, но самый фонетический принцип Тредиаковский понимает слишком рассудочно-прямолинейно, и его новая орфография, по которой он начинает печатать свои сочинения, не только не привилась, но и навлекла на него лишние насмешки и издевательства со стороны современников. Особенно забавляли всех введённые им «единитные палочки» (дефисы), которыми он соединял целые группы слов, желая подчеркнуть, что в живом произношении они образуют как бы некое единство. Но тем не менее именно Тредиаковский был подлинным основателем русской филологии. Его разбор сочинений Сумарокова является первой нашей критической статьёй, другая его работа — по истории нашей поэзии — «О древнем,

среднем и новом стихотворении российском» — первым у нас опытом историко-литературного исследования, не утратившим (в разделе, посвящённом силлабике) своего значения и по сию пору. В частности должно быть отмечено и в этой работе пристальное внимание автора к русским народным песням. Его «Способ к сложению стихов», 1752 г. (2-е, совершенно переработанное издание «Нового и краткого способа») был на протяжении всего XVIII в. лучшим учебником тонического стихосложения. В «Слове о витийстве» (1744), произнесённом им, в качестве «элоквенции профессора», и проникнутом, как и все его работы вообще, горячим патриотическим чувством, Тредиаковский возражает против господства в науке латинского языка и призывает всячески разрабатывать и усовершенствовать «природный», т. е. русский, язык, который столько «и обилия, и сил, и красот, и приятностей имеет». Мысли Тредиаковского о качествах («главнейших критериях»), которыми должен отличаться перевод стихов, извлечённые им из его собственного богатейшего переводческого опыта (предисловие «К читателю» при собрании сочинений 1752 г.) и посейчас не утратили своей актуальности.

Вообще в этом отношении сохраняют полную силу слова о Тредиаковском Пушкина: «Его филологические и грамматические изыскания очень замечательны. Он имел о русском стихосложении обширнейшее понятие, нежели Ломоносов и Сумароков... Вообще изучение Тредиаковского приносит более пользы, нежели изучение прочих наших старых писателей. Сумароков и Херасков не стоят Тредиаковского». Однако, несмотря на то, что слова эти прозвучали больше чем сто лет назад, изучение Тредиаковского до сих пор продолжает оставаться далеко не достаточным.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Огромное количество всего написанного и опубликованного Тредиаковским ни разу не было собрано воедино. Единственное прижизненное собрание сочинений Тредиаковского в двух частях, выпущенное им в 1752 г., далеко не содержит в себе всего написанного им и до этого времени. Наиболее полным собранием является издание Смирдина 1849 г. в трёх томах и четырёх частях. Избранные стихотворения Тредиаковского — в серии «Библиотека поэта» под ред. академика А. С. Орлова, 1935 (здесь же — отрывки из «Тилемахиды» и «Аргениды» и избранные статьи о литературе; к книге вступительная статья С. М. Бонди — общая характеристика Тредиаковского, стр. 58—82, преобразование стихосложения, стр. 82—113, и заметка П. Н. Беркова «Литературно-теоретические взгляды Тредиаковского, стр. 309—322). То же в малой серии «Библиотеки поэта», вып. 4: «В. Тредиаковский, М. Ломоносов, А. Сумароков»; Стихотворения под ред. П. Н. Беркова и Г. А. Гуковского, 1935. Подбор критических статей и высказываний о Тредиаковском дан в сборнике С. А. Венгерова «Русская поэзия», вып. VI, 1897, стр. 365—397 (здесь же, на стр. 395—397, дополнительная библиография). Полностью статью Радищева о Тредиаковском см. в собраниях сочинений Радищева; критические высказывания Пушкина в сборнике «Пушкин-критик», 1934 (см. по указателю), и в собраниях сочинений. Из критических и историко-литературных работ о Тредиаковском в дореволюционное время наиболее объективная оценка его деятельности дана в статье И. Введенского, опубликованной в журнале «Северное обозрение», 1849, т. II, и перепечатанной в «Русской поэзии» С. А. Венгерова (вып. I, 1893, стр. 50—55). Наиболее полная биография Тредиаковского — в работе акад. П. П. Пекарского «История Академии наук», т. II, 1873, стр. 1—258 (в извлечении перепечатана в VI вып. «Русской поэзии»); кроме того, см. А. А. Куник, «Сборник материалов для истории Акдемии наук в XVIII веке», 1865, стр. VIII—LVI и 1—86; Л. Н. Майков, «Молодость В. К. Тредиаковского до его поездки за границу» («Журнал Министерства Народного Просвещения», 1897, июль, стр. 1—22); А. О. Круглый, «О «Римской истории» Ролленя в переводе Тредиаковского» (там же, 1876, ч. С LXXXVI, стр. 226—233. Из новейших работ прежде всего следует назвать главу о Тредиаковском Л. В. Пумпянского в «Истории русской литературы» Академии наук СССР, т. III, стр. 215—263, и статью акад. А. С. Орлова «Тилемахида» В. К. Тредиаковского», сб. «XVIII век», 1935, стр. 5—55 (в приложении А. И. Малеиным даны указания на античные соответствия ряду эпитетов «Тилемахиды»). Помимо того см.: И. В. Шаля, «К вопросу о языковых средствах переводчиков XVIII столетия (Тредиаковский как переводчик)», «Труды Кубанского пединститута», 1929, т. 2—3, стр. 215—240; И. Липерсальский, «Тредиаковский и полемика XVIII века о «подлости» в языке»; «Наукові записки Одеського державного педагогічного Институту», т. I, Одесса, 1940, стр. 137—151; Л. В. Пумпянский, «Тредиаковский и немецкая школа разума», «Западный сборник», I, 1937, стр. 157—186.



Ломоносов.

В 1731 г., через восемь лет после того как в славяно-греко-латинскую академию, или, проще, в московское Заиконоспасское училище, прибрел с далёкой южной окраины тогдашней России, из Астрахани, Тредиаковский, в то же Заиконоспасское училище, совсем с противоположного конца России, с далёкой северной окраины, из-под Архангельска, приобрёл столь же жаждавший знаний великовозрастный ученик, сын энергичного и предприимчивого поморского крестьянина-рыбака, Михайло Васильевич Ломоносов (1711—1765).

Жизнь и деятельность. Замечательная биография Ломоносова широко известна. С детства проявилась в нём страсть к учению (с ранних лет он обучился грамоте, двенадцатилетним мальчиком «охоч был читать в церкви псалмы и каноны»). Страсть эта находила относительно благоприятную почву для своего удовлетворения. Жители Беломорского края, через который в то время шла вся внешняя торговля и непосредственные сношения России с Западной Европой, отличались сравнительно высоким культурным уровнем, в частности любовью к книге, к чтению. У одного из своих односельчан четырнадцатилетнему Ломоносову удалось достать и светские книги: церковно-славянскую грамматику Мелетия Смотрицкого (в ней Ломоносов нашёл теорию количественной просодии на античный лад) и арифметику Магницкого. Сам Ломоносов полушутя называл впоследствии Смотрицкого и Магницкого «вратами своей учёности». Третьей настольной книгой Ломоносова был стихотворный силлабический перевод Симеоном Полоцким Псалтыри, зародивший в нём первое влечение к поэзии. Детские годы на севере навсегда запечатлели в сознании Ломоносова величественные картины могучей полярной природы, дали превосходное знание живого народного языка и народного поэтического творчества — поверий, песен, сказок, былин, пословиц. Ежегодные поездки с отцом в море, на промысел, воспитали в мальчике физическую силу и выносливость, энергию, пытливое внимание к окружающим явлениям действительности, находчивость, отвагу. Чувства независимости, личного достоинства, вообще свойственные обитателям Поморья, не испытавшим ни татарского ига, ни крепостной зависимости от помещика (они были так называемыми «государственными крестьянами»), достигли в Ломоносове высшей степени развития и составили одну из драгоценных черт его характера. Девятнадцати лет Ломоносов, подобно Тредиаковскому, тайно от отца покидает родительский дом и, пристав к одному из обозов, добирается до Москвы. Всяческими правдами и неправдами добивается Ломоносов принятия в Славяно-греко-латинскую академию, куда доступ ему, как сыну крестьянина, был закрыт. Преодолевая все трудности — от насмешек «малых ребят», академических товарищей Ломоносова, над «болваном лет в двадцать», который «пришёл латине учиться», до крайне стеснённых материальных условий, — Ломоносов страстно отдаётся учению: проходит в течение года курс первых трёх классов; помимо латинского, по собственному желанию, изучает греческий язык; зачитывается русскими летописями. Через несколько лет школьное начальство направляет Ломоносова, в качестве одного из способнейших учеников, в Петербург, в университет при Академии наук, откуда в конце 1736 г. его посылают заграницу, в Германию, для изучения горного дела. Вольная студенческая жизнь, которой Ломоносов отдаётся со всем пылом своего могучего темперамента, не помешала годам пребывания его за границей быть исключительно плодотворными. Ломоносов занимается в это время не только точными науками и философией, но и филологией (в частности, теорией языка и поэзии), изучает европейские языки, полностью овладевая всеми достижениями европейской научной мысли. После исполненного всяческих приключений возвращения в 1741 г. в Россию Ломоносов начинает работать в Академии наук; в 1745 г. тридцатичетырёхлетний Ломоносов назначается академиком, профессором химии. К этому времени развёртывается блестящая научная и не менее замечательная литературная деятельность Ломоносова. Деист по философским воззрениям, т. е. сторонник воинствующего антиклерикального миросозерцания, стихийный материалист в своей конкретной научной практике, Ломоносов принадлежал к деятелям *передовой* науки в самом полном и лучшем значении этого слова. Ломоносов был учёным энциклопедического размаха. Пушкин имел полное право назвать его «первым нашим университетом», а Герцен отозвался о нём: «Этот знаменитый учёный был типом русского человека как по своему энциклопедизму, так и по остроте своего понимания».

Действительно, Ломоносов осуществил ряд важнейших научных открытий в самых различных областях знания. Эти открытия предваряли подчас целыми десятилетиями прогремевшие и делавшие эпоху в науке подобные же открытия западных учёных, но оставались незамеченными и забытыми в условиях тогдашней нашей действительности. Так Ломоносов, почти за два десятилетия до знаменитого французского химика Лавуазье, считающегося отцом современной химии, выдвинул ряд требований и положений, лёгших в основу химии как науки (необходимость точных количественных наблюдений, введение в химию весов, установление закона сохранения вещества и т. п.). Ломоносов положил начало так называемой «физике частичных сил»; выдвинул чисто механическую теорию теплоты, лет за сто до того, как она сделалась общепринятой; разработал теории газа и света, получившие общее признание лишь много спустя после аналогичных исследований западноевропейских учёных; сделал ценные открытия в области изучения атмосферного электричества, в области астрономии. Параллельно с работами в области точных наук, с занятиями русской историей протекала основополагающая работа Ломоносова в области русского языка, литературной теории и практики, пышно расцветала деятельность Ломоносова-поэта, сопровождавшаяся шумным признанием, успехом и славой «Российского Пиндара». Огромна роль Ломоносова и как великого национального просветителя, неустанно ратовавшего за создание русской культуры и науки. В 1746 г. Ломоносов первым в России выступил с публичными лекциями по физике, читавшимися им, также впервые, на русском языке. Ломоносов относился с глубоким уважением к выдающимся представителям западноевропейской науки, связанным с деятельностью нашей Академии наук. Он вёл оживлённую переписку со знаменитым математиком Леонардом Эйлером; был связан тесной дружбой с другим академиком, Г. Рихманом, погибшим от удара молнии во время опытов с электричеством, аналогичных тем, которые производил одновременно и сам Ломоносов. Но как и Тредиаковский, Ломоносов ожесточённо боролся с заполнившими нашу Академию наук немецкими чиновниками-администраторами, цепко державшимися друг за друга и недоброжелательно относившимися ко всему русскому. В противовес этим «недоброхотам российских учёных», «неприятелям наук российских», как Ломоносов их гневно называл, он делал всё возможное для выдвижения на научное поприще «природных россиян» — русских учёных. Один из немецких академических заправил, чиня всяческие препятствия к обучению в Академии русских студентов, нагло и цинично заявлял: «Разве-де нам десять Ломоносовых надобно? И один-де нам в тягость». Ломоносов, наоборот, неустанно и успешно стремился к воспитанию из русской молодёжи «бесчисленных Ломоносовых». В 1755 г. Ломоносов добивается создания Московского университета. В одном из своих писем, с законной гордостью говоря о свойственной ему «благородной упрямке и смелости к преодолению всех препятствий к распространению наук в отечестве», Ломоносов взволнованно прибавлял: «За общую пользу, а особливо за утверждение наук в отечестве и против отца своего родного восстать за грех не ставлю». Всей своей жизнью и деятельностью Ломоносов доказал, что это не было только словами.

Самым замечательным в интеллектуальном облике Ломоносова является его универсальная гениальность, соединение в нём поэта и великого мирового учёного в области точных наук. Влечение к точным знаниям, как известно, вообще составляет характерную черту петровского и послепетровского времени. Вспомним влечение к математике и философии Бэкона и Декарта у Феофана Прокоповича, трактат по алгебре и перевод книги по астрономии у Кантемира, интерес к философии Бэкона у Тредиаковского, изучавшего в Париже наряду с богословием и математику. Но у всех них интерес к точным наукам носил более или менее дилетантский характер. Ломоносов же был учёным — физиком и химиком — мирового значения. В Ломоносове мы имеем первое исключительное проявление нашей национальной талантливости и огромной духовной мощи, воплощённых в человеке, вышедшем из самых народных недр, народной толщи, — гениального деятеля в области нашей культуры.

Преобразование русского стиха.

Слаганием вирш Ломоносов, как это полагалось ученику Славяно-греко-латинской академии, занимался уже в школьные годы. Непосредственным толчком к более серьёзным занятиям поэзией послужил для Ломоносова трактат Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов». Усвоив новый тонический принцип, предложенный Тредиаковским, Ломоносов, однако, с самого начала занял по отношению почти ко всем остальным положениям, выдвинутым Тредиаковским, резко отрицательную позицию. До нас дошёл экземпляр «Способа», который Ломоносов взял с собой за границу (на нём и дата приобретения: 29 ноября 1736 г.) и который весь

испещрён его пометами и критическими замечаниями. Одновременно Ломоносов внимательнейшим образом штудировал западных теоретиков в области поэзии, в частности работы Готшеда и Буало (в его бумагах того времени имеются многочисленные конспекты и выписки из Готшеда и Буало [1]. Многое из этого материала было использовано им для своего собственного трактата о правилах нового русского стихосложения.

В 1738 г. Ломоносов послал весьма оригинальный отчёт о своей учебной работе, требовавшийся от него академическим начальством. В этом отчёте он решил дать наглядные доказательства своих многообразных успехов. С этой целью он отправил в Петербург донесение о своих занятиях, написанное по-немецки, присоединив к нему сделанную им научную работу, писанную по-латыни, и стихотворный перевод на русский язык оды автора знаменитого «Телемака», Фенелона (ода эта и печаталась при изданиях «Телемака») с французским текстом en regard, дабы читающие могли непосредственно убедиться в правильности понимания им оригинала и точности переложения. В соответствии с подлинником и вообще жанровыми требованиями оды перевод сделан был Ломоносовым коротким стихом. Коротким же — девятисложным — стихом написал за четыре года до того свою «первую на нашем языке» «Оду о сдаче города Гданска» Тредиаковский. Однако, в противоположность силлабической оде Тредиаковского (что в полной мере соответствовало теоретическим положениям его «Способа»), Ломоносов делает свой перевод по тоническому принципу — четырёхстопным хореем. Равным образом, опять-таки в противовес запрету Тредиаковского сочетать мужские и женские рифмы, Ломоносов в своём переводе это сочетание, следуя французскому подлиннику, допускает. Но наряду с этим в переводе Ломоносова ещё чувствуется явная зависимость от того же Тредиаковского. Особенно обнаруживается она в том, что перевод Ломоносова сделан хореем — размером, который Тредиаковский, как мы знаем, преимущественно ценил и рекомендовал. Вскоре Ломоносов выступает с развёрнутой — по всем основным пунктам — критикой «Способа» Тредиаковского. В следующем же 1739 г. Ломоносов направляет членам Российского собрания Академии наук свою новую оду «На взятие Хотина» (турецкая крепость, взятая русскими войсками 19 августа 1739 г.). Победой под Хотином русские как бы взяли реванш за прутский поход Петра, отражённый в известном нам стихотворении Феофана Прокоповича. Победа русских произвела сенсацию во всей Европе. Неудивительно, что она захватила горячего патриота Ломоносова. К своей оде Ломоносов приложил теоретическое «Письмо о правилах российского стихотворства», в котором он решительно распространяет тонический принцип на всё русское стихосложение вообще, доводя робкое и половинчатое преобразование Тредиаковского до его естественного завершения. Пафос «Письма» — стремление до конца освободить русский стих от тех условных и стеснительных пут, которые продолжал налагать на него Тредиаковский. Тредиаковский, как мы знаем, считал, что стопами, т. е. по тоническому принципу, должно слагать только «долгие», тринадцати- и одиннадцатисложные, стихи. Равным образом он полагал, что наш «новый» тонический стих может состоять лишь из двусложных стоп, преимущественно из хореев. Ломоносов решительно протестует против всех этих ограничений: «Во всех российских правильных стихах, долгих и коротких, — гласит выдвигаемое им основное положение, — надлежит нашему языку свойственные стопы определённым числом и порядком учреждённые употреблять». Свойственны же нашему языку не только двусложные, но и трёхсложные стопы: «В сокровище нашего языка имеем мы долгих и кратких речений неисчерпаемое богатство; так что в наши стихи без всякия нужды двоесложные и

---

[1] См. сообщение Е. Я. Данько «Из неизданных материалов о Ломоносове в сб. «XVIII век», т. II, 1940.

троесложные стопы внести, и в том грекам, римлянам, немцам и другим народам, в версификации правильно поступающим, последовать можем». В соответствии с этим Ломоносов считает возможным «составлять» русские стихи не только из ямба и хорея, но и из трёхсложных стоп: дактиля и анапеста, так же как из сочетаний двусложных и трёхсложных стоп: ямбов с анапестами и хореев с дактилями. Ввиду же того, что тоническим способом должны слагаться, по Ломоносову, не только гексаметры и пентаметры, но и тетраметры (восьмисложные стихи), триметры (шестисложные) и диметры (четырёхсложные), из которых каждый может составляться любым из предложенных им размеров, вместо двух родов тонического стиха, рекомендуемых «Способом» Тредиаковского, Ломоносов насчитывает целых тридцать родов. Равным образом, исходя из количества в тринадцать слогов, которые должен иметь «российский эксаметр», Тредиаковский категорически возбранял сочетание мужских и женских рифм и вообще рекомендовал преимущественно женскую рифму. Ломоносов решительно возражает против того, чтобы ограничивать наши стихи одинаковым количеством слогов: «Не знаю, чего бы ради иного наши гексаметры и все другие стихи... так запереть, чтобы они ни больше, ни меньше определённого числа слогов не имели». В соответствии с этим Ломоносов допускает для всякого рода наших стихов не только женские и мужские, но и дактилические рифмы.

«Российские стихи красно и свойственно, на *мужские, женские и три литеры гласные в себе имеющие рифмы*, подобные италианским, могут кончиться». Равным образом в пределах одного стихотворения все эти рифмы могут сочетаться между собой: «Российские стихи также кстати, красно и свойственно сочетаваться могут, как и немецкие. Понеже мы *мужские, женские* и *тригласные* рифмы иметь можем, то услаждающая всегда человеческие чувства перемена оные меж собою перемешивать пристойно велит, что я почти во всех моих стихах чинил». «Хотя до сего времени, — добавляет он, — только одни женские рифмы в российских стихах употребляемы были, а мужеские и от третьего слога начинающиеся заказаны; однако сей заказ толь праведен и нашей версификации толь свойственен и природен, как ежели бы кто обеими ногами здоровому человеку всегда на одной скакать велел. Оное правило начало своё имеет, как видно, в Польше, откуду пришед в Москву, нарочито вкоренилось. Неосновательному оному обыкновению так мало можно последовать, как самим польским рифмам, которые не могут иными быть, как только женскими: понеже все польские слова, выключая некоторые односложные, силу над предкончаемом слоге имеют. В нашем языке толь же довольно на последнем и третием, коль над предкончаемом слоге силу имеющих слов находится: то для чего нам оное богатство пренебрегать, без всякия причины самовольную нищету терпеть и только одними женскими побрякивать, а мужеских бодрость и силу, тригласных устремление и высоту оставлять?»

Последняя цитата весьма характерна по своему тону. Всё «Письмо» Ломоносова дышит бодростью и силой, крепкой, здоровой уверенностью в мощи и богатстве родного языка, не уступающего в этом отношении ни одному из языков чужестранных, а многих и превосходящего. «Я не могу довольно о том нарадоваться, — замечает он в другом месте «Письма», — что Российской наш язык не токмо бодростию и героическим звоном греческому, латинскому и немецкому не уступает, но и подобную оным, а себе купно природную и свойственную версификацию иметь может». Русское стихосложение должно быть свойственно русскому языку — таков основной тезис, выдвигаемый Ломоносовым. Цель его «Письма» — дать полный простор и волю естественному — в духе языка — развитию русского стихосложения.

Правда, в одном пункте Ломоносов отступает от этого. Требуя складывать российский гекзаметр и пентаметр стопами, Тредиаковский, однако, допускал наличие в составе хореического стиха так называемых пиррихиев, т. е. стопы, состоящей из двух кратких слогов, и спондеев — стопы из двух долгих, — другими словами наличие известных перебоев в правильном чередовании ударений. Ломоносов усматривает в этом допущении пережиток старой силлабической традиции, связанный с польской и французской версификационными системами и делающий стихи попрежнему прозой. Ломоносов требует слагать стихи чистыми ямбами и хореями без пиррихиев. Только такие стихи считает он правильными; стихи же, «в которых вместо ямба или хорея можно пиррихия положить», он называет «вольными или неправильными» и полагает, что

употребление их допустимо только в песнях. Это вынуждало самого Ломоносова для соблюдения в стихе чистого двусложного размера без пиррихиев стараться составлять его по преимуществу из коротких слов. Возьмём типичный пример:

И се уже рукой багряной
Врата отверзла в мир заря,
От ризы сыплет свет румяный
В поля, в леса, во град, в моря.

(Ода на день восшествия на престол
Елизаветы Петровны, 1745 г.)

Почти все слова здесь — двусложные; трёхсложные или находятся только в женской рифме, или сейчас же уравновешиваются следующим затем односложным словом: «отверзла в мир». Более чем трёхсложных слов здесь вовсе нет. Несвойственность русскому стиху чистого ямба — без пиррихиев — была указана уже современниками Ломоносова (в том числе Тредиаковским). Впрочем, и сам Ломоносов на практике постоянно вынужден был отступать от теоретического требования писать чистым ямбом. Вообще русская поэзия в этом отношении пошла не за Ломоносовым, а за Тредиаковским.

Ода на взятие Хотина.

Все свои правила Ломоносов иллюстрирует рядом образцов. Однако самым сильным оправданием его теории является посланная им одновременно с «Письмом» «Ода блаженныя памяти государыне императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 года». Особенно новым и значительным в форме оды было то, что Ломоносов, в полном соответствии со своими теоретическими положениями, написал её ямбическим стихом. Из всех способов агитации за ямб этот выбранный им наглядный способ оказался самым действенным. В строфах его оды действительно впервые зазвучали те «бодрость и героический звон» русского языка, о которых он писал в своём сопроводительном «Письме».

Не медь ли в чреве Этны ржет,
И с серою кипя, клокочет?
Не ад ли тяжки узы рвет
И челюсти разинуть хочет?
То род отверженной рабы,
В горах огнем наполнив рвы,
Металл и пламень в дол бросает,
Где в труд избранный наш народ
Среди врагов, среди болот
Чрез быстрый ток на огнь дерзает.

За холмы, где паляща хлябь
Дым, пепел, пламень, смерть рыгает,
За Тигр, Стамбул, своих заграбь,
Что камни с берегов сдирает;
Но чтоб орлов сдержать полет,
Таких препон на свете нет.
Им воды, лес, бугры, стремнины,
Глухия степи равен путь.
Где только ветры могут дуть,
Проступят там полки орлины.

Для выражения обуревавших его восторженных чувств, для изображения величественных картин торжества и победы Ломоносов обрёл адэкватную художественную форму. Об «орлином полете» героических русских войск Ломоносов рассказывает стихом, исполненным такой же стремительной энергии, «звучности», подлинного «орлиного полета» и вместе с тем замечательного благозвучия. Под такой строкой, как «Металл и пламень в дол бросает» не отказался бы подписать своё имя ни один из русских поэтов. Ломоносов не создавал нового поэтического рода В выбранном им жанре хвалебной оды он следовал традиции непосредственного предшественника Буало, основоположника французского классицизма Малерба и признанным европейским образцам. При этом к французскому образцу — знаменитой оде Буало на взятие Намюра, которую так добросовестно использовал в своей оде на сдачу Гданска Тредиаковский, Ломоносов присоединил ещё один образец — пользовавшуюся весьма большой популярностью в Германии оду немецкого поэта Гюнтера на почти аналогичный его оде сюжет — на мир Австрии с той же Турцией, заключённый за двадцать один год до взятия Хотина, в 1718 г. Следовал Ломоносов до известной степени и только что упомянутой оде Тредиаковского как первому образцу одического жанра на русском языке. Однако разница между одой Тредиаковского и одой Ломоносова колоссальна. Тредиаковский воспевает русскую победу виршами, далеко уступающими виршам Феофана Прокоповича:

Воспевай же, лира, песнь сладку,
Анну, то-есть, благополучну,
К вящему всех врагов упадку,
К несчастию в веки тем скучну.

Ломоносов говорит о том же стихом, по звучности и силе местами почти приближающимся к стиху «Медного всадника»:

Любовь России, страх врагов,
Страны полночной героиня,
Седми пространных морь, брегов
Надежда, радость и богиня.

Основоположник новой русской поэзии XVIII в., Тредиаковский дал ей «жизнь и душу» — тонический принцип стихосложения. Родоначальник новой русской поэзии XVIII в., Ломоносов первым художественно осуществил этот принцип, облёк идею Тредиаковского живой художественной плотью. Белинский именно от этой оды ведёт и самое начало новой русской литературы как литературы художественной. «Наша литература началась с 1739 года — от появления первой оды Ломоносова», — пишет он в обзоре «Русская литература в 1843 г.». «Ломоносов, Пётр Великий русской литературы, прислал из немецкой земли свою знаменитую оду на взятие Хотина, с которой, по всей справедливости, должно считать начало литературы», — повторяет он снова во «Взгляде на русскую литературу 1846 года». Неудивительно огромное впечатление, которое ода произвела на современников, хотя, видимо, вследствие сопротивления Тредиаковского, опубликована она была лишь значительно позже — в собрании сочинений Ломоносова 1751 г. Примечательна схожая судьба, которая постигла первые основополагающие произведения новой нашей литературы: первые сатиры Кантемира, как мы знаем, появились в печати через тридцать с лишним лет после своего написания, ода Ломоносова — через двенадцать. Это не помешало ни тем, ни другой уже в период своего рукописного бытия оказывать могущественное воздействие на судьбы складывающейся новой русской литературы.

Создание нового литературного языка.

Столь же важное, основополагающее значение, как и последовательное доведение до конца преобразования русского стиха — распространение провозглашённого Тредиаковским тонического принципа на всю систему русского стихосложения, — имела работа Ломоносова над созданием и оформлением нашего литературного языка.

Русский язык почти всей первой половины XVIII века, как мы видели, являл собой зрелище в высшей степени пёстрое и хаотическое. Вместе с новыми понятиями и предметами из Европы хлынули в русский язык и новые слова, одно время, казалось, прямо грозившие исказить его национальную природу. Наряду с бесчисленными варваризмами и бок о бок с ними в языке бытовали архаические церковно-славянские формы и выражения. Ломоносов поставил своей главной целью утвердить национальную самостоятельность русского языка. Основной движущей силой была для него непоколебимая уверенность в огромном «природном» богатстве и мощи родного слова, в его способности выразить своими собственными средствами всё многообразное содержание современной ему европейской мысли и культуры. «Тончайшие философские воображения и рассуждения, многоразличные естественные свойства и перемены, бывающие в сем видимом строении мира и в человеческих обращениях, имеют у нас пристойные и вещь выражающие речи», — писал Ломоносов в предисловии к составленной им первой у нас грамматике русского языка. И чем больше Ломоносов работал теоретически и практически в области «словесных наук», тем эта уверенность в замечательных природных свойствах и возможностях русского языка у него всё возрастала. В посвятительном предисловии к своей «Риторике», вышедшей в свет в 1748 г.,

Ломоносов с гордостью заявляет, что русский язык по своему «природному изобилию, красоте и силе» «ни единому европейскому языку не уступает». В подобном же посвятительном предисловии к «Российской грамматике», опубликованной им семь лет спустя, в 1755 г., Ломоносов идёт ещё далее, выдвигая тезис не только о равенстве русского языка с европейскими, но и о превосходстве его над ними: «Карл пятый, римский император, говаривал, что ишпанским языком с богом, французским с друзьями, немецким с неприятелями, итальянским с женским полом говорить прилично. Но естьли бы он российскому языку был искусен, то, конечно, к тому присовокупил бы, что им со всеми оными говорить пристойно. Ибо нашел бы в нем великолепие ишпанского, живость французского, крепость немецкого, нежность итальянского, сверьх того богатство и сильную в изображениях краткость греческого и латинского языка». И это не националистическое увлечение, это первые, полные законной национальной гордости слова о «великом, могучем, правдивом и свободном русском языке», которому больше чем сто лет спустя сложит такую восторженную хвалу умирающий Тургенев, о котором Энгельс напишет в восхищении: «Это один из самых сильных и самых богатых живых языков»; и ещё: «Какой красивый русский язык: все преимущества немецкого без его ужасной грубости» [1].

Правда, современная Ломоносову языковая практика словно бы стояла в самом резком противоречии с подобными утверждениями. Но виной тому, как он правильно сознавал, был не сам язык, вернее «природные» возможности, в нём заключавшиеся, а «недовольное искусство» тех, кто его употребляет. Реализовать эти возможности, привести язык в «такое совершенство», какому мы удивляемся в других европейских языках, и вместе с тем научить искусству правильного языкового употребления и ставит Ломоносов задачей ряда своих трудов в области словесных наук: «Риторики», «Грамматики», выдержавшей целых 14 изданий, наконец, краткого, но имеющего исключительно важное теоретическое значение предисловия к собранию своих сочинений 1757 г. под несколько удивляющим на первый взгляд названием: «О пользе книг церковных в Российском языке».

Во всех этих работах по языку Ломоносов исходит из «общего философского понятия о человеческом слове», которое по существу носит у него материалистический характер. Ломоносов решительно восстаёт против мистических представлений о языке, свойственных каббалистам, приписывавшим словам «некоторую потаенную силу». Равным образом он занимает критическую позицию и в отношении знаменитого средневекового спора о сущности «общих идей» — универсалий — между номиналистами и реалистами, «именниками» и «вещественниками», как он передаёт эти термины. Своё собственное понимание сущности мышления и языка и отношения их как между собой, так и к внешней действительности Ломоносов формулирует следующим образом: «Мы учим здесь (т. е. в «Риторике». — *Д. Б.*) собирать слова, которые не без разбору принимаются, но от идей, подлинные вещи или действия изображающих, происходят», т. е. внешняя действительность — «вещи или действия» — порождают в сознании «общие представления», — идеи, облекаемые словом. Таким образом, Ломоносов совершенно выходит из рамок средневекового схоластического мышления, лежавшего в основе всех наших прежних школьных пиитик и риторик, подходит к языку как учёный-естествоиспытатель.

Задачей своей «Грамматики» Ломоносов ставит «измерить» «безмерно широкое поле или лутче сказать едва пределы имеющее море» языка, дать «малый и общий чертеж» всей его «обширности». Но Ломоносов

---

[1] Собрание сочинений, XV, стр. 239 и XXVII, стр. 362.

осуществляет это не только как эмпирик, всего лишь регистрирующий, заносящий на карту то, что у него перед глазами (таким эмпириком был в своей художественной практике в основном Тредиаковский), а как подлинный учёный, который усматривает за многообразием явлений некие общие законы, ими управляющие, извлекает из «общего употребления языка» правила, которыми, в свою очередь, «показывает путь самому употреблению» (предисловие к «Грамматике»). Это отличие в подходе определило и различные результаты. Тредиаковский исходил из непосредственной эмпирической данности: языковой практики определённых социальных слоёв — двора, аристократической верхушки — в данный момент времени, т. е. как раз тогда, когда язык находился в состоянии крайней неустойчивости, засорения варваризмами, хаотического брожения. В результате литературный язык Тредиаковского только отражал это состояние. Ломоносов, наоборот, с самого начала оказывается вне социально ограниченных рамок языкового употребления аристократических слоёв общества. Он говорит сам про себя, что «с малолетства спознал общий российский и славенский языки, а достигши совершенного возраста с прилежанием прочел почти все древним славено-моравским языком сочиненные и в церкви употребительные книги. Сверх того, довольно знает все провинциальные диалекты здешней империи, также слова, употребляемые при дворе, между духовенством и простым народом». Как видим, языковая практика аристократии не только не выдвигается Ломоносовым на первое место, но и является весьма скромной частью общего национального языкового фонда, которым он обладает и из которого и будет строить язык нашей литературы.

Равным образом Ломоносов не ставит создаваемый им литературный язык в зависимость от случайной языковой данности — речевого употребления сегодняшнего дня, — но прямо и решительно от неё отталкивается, стремясь опереться на некую твёрдую и незыблемую общенациональную языковую основу. Эту основу он усматривает в литературном языке нашей письменности, «славенском» языке книг церковных. Особенно настойчиво Ломоносов выдвигает это положение в уже упоминавшемся предисловии к собранию сочинений 1757 г. — «О пользе книг церковных в российском языке», — небольшой статье, сыгравшей, однако, основополагающую роль в дальнейшем развитии нашего языка и литературы.

Пафосом языковой теории и практики Ломоносова является борьба за создание литературного языка на общенациональной языковой основе. Церковно-славянский язык, язык церковных книг, понятный грамотным людям по всей России, способствовал, по мнению Ломоносова, национальному языковому единству, воспрепятствовал распадению языка на ряд резко отличающихся друг от друга диалектов — наречий.

Сохраняет это и единство языка во времени, ибо «видим, что российский язык от владения Владимирова до нынешнего веку, больше семисот лет, не столько отменился, чтобы старого разуметь не можно было. Не так как многие народы не учась не разумеют языка, которым предки их за четыреста лет писали, ради великой его перемены, случившейся через то время». По словам Пушкина, вполне следовавшего в этом отношении Ломоносову, церковно-славянский и русский разговорно-бытовой язык — это даже не два самостоятельных языка, а всего лишь «два наречия одного славяно-русского языка». Мало того, по мнению Ломоносова, наличие в составе русского языка церковно-славянского наречия обусловливает собой и преимущество русского языка над другими европейскими языками (об этом, кстати, писал уже и Кантемир). Перевод в своё время священных книг с греческого на церковно-славянский язык непосредственно приобщил нас к сокровищнице греческого языка, в чём, по мнению Ломоносова, мы имеем явное преимущество перед большинством европейских языков, связанных с тем же греческим, но через посредство латинского.

Считать церковно-славянское «наречие» нашим единственно законным литературным языком в послепетровскую эпоху значило идти вспять, служить делу феодально-церковной реакции. Между тем вовсе отказаться от церковно-славянского «наречия» значило, прежде всего, отказаться от почти всей нашей культурной традиции, почти всего литературного наследства, затем вообще пуститься без руля и без ветрил по «едва пределы имеющему морю» языковой эмпирики. Историческая задача заключалась не в этом, а в языковом синтезе, в сближении языка книги и просторечия в один цельный общедоступный и общепонятный язык новой, но вместе с тем не утратившей своей национально-культурной традиции литературы. «Простонародное наречие, — замечал Пушкин, — необходимо должно было отделиться от книжного, но впоследствии они сблизились, и такова стихия, данная нам для сообщения наших мыслей». Произвёл, точнее сказать, регламентировал это «сближение», дал нам эту языковую «стихию» Ломоносов.

Учение о «трёх штилях». В своём предисловии — «О пользе книг церковных» Ломоносов различает в «российском» языке три рода «речений» (слов). К первому относятся слова, которые употребляются и в церковно-славянском и в русском языке: *бог, слава, рука, ныне, почитаю*. Ко второму принадлежат те церковно-славянские слова, которые хотя и мало употребляются, особенно в разговорной речи, но «всем грамотным людям вразумительны» — понятны: *отверзаю, господень, насажденный, взываю*. К третьему роду относятся слова живого русского языка, которых нет «в церковных книгах». Особую подгруппу составляют здесь «низкие простонародные слова». Ставятся Ломоносовым вовсе вне категорий вульгаризмы, однако он допускает и их ограниченное употребление. Говоря о словах третьего рода, он добавляет: «Выключаются отсюда презренные слова, которых ни в каком штиле употребить не пристойно, как только в подлых комедиях». Наконец, совсем выбрасываются из языка архаизмы — «неупотребительные и весьма обветшалые» слова церковно-славянского языка, вроде: *обаваю, рясны, овогда, свене* и т. п. Столь же, если не ещё более решительную борьбу объявляет Ломоносов варваризмам — словам, без нужды заимствуемым из чужих, иностранных языков. «Старательным и осторожным употреблением сродного нам коренного славенского языка купно с российским отвратятся дикие и странные слова нелепости, входящие к нам из чужих языков... Оные неприличности ныне небрежением чтения книг церковных вкрадываются к нам нечувствительно, искажают собственную красоту нашего языка, подвергают его всегдашней перемене и к упадку преклоняют».

Соответственно наличию трёх родов слов в языке, существуют и три словарно-речевых строя — «штиля»: высокий, посредственный и низкий. Высокий штиль составляется из слов первого и второго рода — «из речений славяно-российских, то-есть употребительных в обоих наречиях, и из славенских россиянам вразумительных и не весьма обветшалых». Посредственный или средний штиль должен составляться по преимуществу из речений, употребительных в русском языке (т. е. слов первого и третьего рода), к которым можно примешивать «некоторые речения славенские в высоком штиле употребительные», т. е. слова второго рода, однако, — спешит тут же добавить Ломоносов, — «с великою осторожностью, чтобы слог не казался надутым»; равным образом допустимы в нём и «низкие» — «простонародные» слова, однако и здесь следует «остерегаться, чтобы не опуститься в подлость». Наконец, «низкий штиль» составляется по преимуществу из «речений третьего рода», т. е. отсутствующих в церковно-славянском языке, смешиваемых с речениями среднего штиля. От слов, употребительных только в церковно-славянском языке, в нём следует вовсе удаляться. «Простонародные, низкие слова» могут употребляться в нём «по рассмотрению».

Самое учение о трёх штилях Ломоносову не принадлежит. Оно встречается уже у древних римлян, откуда было перенято и теоретиками XVI, XVII и XVIII вв. Обычно фигурирует оно и в русских школьных пиитиках и риториках. Известно оно было и Тредиаковскому. Однако, теоретически принимая его, Тредиаковский не делал из этого никаких практических выводов: смешивал в своём языке всё во всём. Ломоносов пользуется этим традиционным разграничением в чисто практических целях, внося порядок и ясность в тот речевой хаос — русского, церковнославянского, заёмно-европейского, — какой представлял язык петровского и послепетровского времени. Причём делает он это с большим тактом и мастерством. «В этом простом и удобном разграничении, — тонко подмечает один из новейших исследователей С. М. Бонди, — в этом сведении качественных оттенков стиля к смешению нескольких основных элементов в определённых количественных дозах, — не виден ли Ломоносов — химик, учёный, впервые введший в эту науку количественные наблюдения, меру и вес».

К каждому из трёх штилей Ломоносов прикрепляет определённые жанры. Высоким штилем могут и должны писаться «героические поэмы, оды, прозаичные речи о важных материях, которыми они от обыкновенной простоты к важному великолепию возвышаются». Средним штилем следует писать прежде всего драматургические произведения, «в которых требуется обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия». Однако там, «где потребно изобразить геройство и высокие мысли», т. е. в трагедиях, можно употреблять и высокий штиль. Из мелких стихотворных произведений средним штилем должны писаться «дружеские письма, сатиры, эклоги и элегии». В прозе им могут описываться «дела достопамятные и учения благородные». Наконец, низким штилем следует писать комедии, увеселительные эпиграммы и песни; в прозе — дружеские письма, описания обыкновенных дел. Как видим, здесь дано чёткое соотнесение отдельных литературных жанров с определённым речевым строем, продолжавшее сохранять свою силу вплоть до первых литературных дебютов Пушкина: в рецензиях на «Руслана и Людмилу» ряд критиков прямо упрекал Пушкина в нарушении ломоносовской системы трёх штилей. Таким образом, Ломоносов отнюдь не ограничивал нашу новую литературу употреблением одного только церковнославянского языка. Наоборот, он считал, что в ней должны быть использованы все национальные языковые ресурсы до простонародных слов включительно. Но лично для себя, для своей литературной практики, Ломоносов избирает почти исключительно область «высокого штиля» (жанры оды, героической поэмы, трагедии). Этот выбор находится в непосредственном и теснейшем соответствии с его поэтикой, органически, в свою очередь, связанной с общими его взглядами на литературу, её задачи и значение.

Литературная позиция Ломоносова.

Как и Кантемир, Ломоносов придаёт литературе чрезвычайно высокую общественную значимость. «Для пользы общества коль радостно трудиться», — восклицает он в одном из своих стихотворений («На изобретение графом Шуваловым новых артиллерийских орудий», 1760). Поэт и должен прежде всего «трудиться для пользы общества». Стихотворным «безделицам» — узко личным, любовным темам Ломоносов, как и Кантемир, противопоставляет высокую общественную тематику. Но в связи с изменившейся исторической обстановкой эта тематика приобретает другую окраску и, соответственно этому, иные жанровые формы. Кантемир складывал свои первые сатиры, определившие собой основной характер его литературной деятельности, в эпоху феодально-клерикальной реакции петровским преобразованиям. Обязанностью поэта-гражданина, стоявшего на позиции горячего сочувствия преобразованиям Петра, было бичевать носителей этой реакции. Творчество Ломоносова в основном протекает в

один из периодов «просвещённого абсолютизма» — в елизаветинское время. Ломоносов, столь же горячий приверженец петровских преобразований, как и пламенный патриот, берёт на себя задачу литературного прославления «дела Петра» — политики упрочения русского национального государства: роста внешне-политической мощи России, развития её производительных сил, расцвета русской науки и культуры. Настойчиво, неустанно пропагандируя эту политику, Ломоносов вместе с тем усиленно агитирует за её дальнейшее последовательное и планомерное проведение, за её расширение и углубление.

«Разговор с Анакреоном». Специальную апологию и вместе с тем подчёркнутое утверждение своей гражданской — государственной — тематики Ломоносов предпринял в своеобразном литературном диспуте с признанным, классическим носителем узко личной, любовной поэзии, певцом вина и любви Анакреонтом, с которым впервые познакомил в последний период своей литературной деятельности русского читателя Кантемир. Ломоносов перевёл четыре стихотворения, приписывавшиеся Анакреонту, написав на каждое из них свой «ответ». Жизнерадостный, чуждый аскетизма, Ломоносов отнюдь не против жизни и её земных наслаждений. Проповедник радостей жизни Анакреонт для него — «великий философ». Ломоносов и сам умеет ценить и воспевать эти радости. У него есть несколько превосходных переложений и подражаний Анакреонту (в том числе ставшее классическим образцом русской анакреонтической поэзии стихотворение «Ночною темнотою»). В молодости писал он и любовные песенки, ничуть не уступавшие песенкам Сумарокова и его школы. Цитата из одной такой песенки приводится им в «Письме о правилах Российского стихотворства». Однако поэту-гражданину Ломоносову по-настоящему звучат, творчески его волнуют другие прямо противоположные темы. Диалог с Анакреонтом начинается стихотворением Анакреонта, в котором последний говорит, что он желал бы сложить песнь о славных подвигах, о древних героях, что с этой целью он даже сменил было свои старые гусли, которые упорно велели ему «звенеть любовь», на новые. Однако это не помогло:

...гусли поневоле
Любовь мне петь велят,
О вас, герои, боле,
Прощайте, не хотят [1].

Прямо противоположно этому то, что произошло с Ломоносовым: он хотел петь о любви, а струны его сами собой звучат о героях.

Особенно красноречива последняя пара стихотворений, замыкающая весь цикл. Анакреонт поручает лучшему из художников написать ему портрет его милой, призывая увить ее образ всеми прелестями любви и сладострастия. Вслед Анакреонту и Ломоносов приглашает живописца написать его любимый образ. Но это образ совсем другой возлюбленной.

Ломоносов рисует в эпическом и монументальном облике важной и величавой «богини», облечённой полнотой верховной власти, образ своей «возлюбленной матери» — родины. Заканчиваются стихи царственным апофеозом России.

Стихотворение это замечательно во всех отношениях. Ломоносов полным голосом, с полным самосознанием зрелого творца-художника выговаривает здесь основную тему, основной пафос своего творчества — возвеличение, прославление России. Замечательно и конечное олицетворение России в образе царственной самодержицы. Пушкин в 30-е годы не без укоризны называл оды Ломоносова «должностными». Действительно, основные жанры его творчества в значительной степени навязывались ему

[1] Характерно, что это стихотворение — одно из наиболее программных стихотворений анакреонтической поэзии, — Ломоносов впервые перевёл ещё до оды «На взятие Хотина», в 1738 г. Перевод был сделан им тогда белыми ямбами. (См. вышеуказанное сообщение Е. А. Данько.)

извне, определялись его академическими обязанностями. В качестве самого выдающегося представителя «словесных наук» Ломоносов вынужден был выступать с официальным стихотворным приветствием от имени Академии наук в дни придворных торжеств — годовщин рождения императриц, восшествия их на престол и т. п. Основное — и количественно, и по существу — место в его творчестве занимают именно «похвальные» оды (25 од) и весьма большое число примыкающих по своему тону к одам хвалебных надписей, также обычно связанных со всякого рода официальными празднествами. Однако тематика и патетика одического жанра, как видим из «Разговора с Анакреоном», произведения, никак не должностного и даже не предназначавшегося для печати (оно было опубликовано только после смерти Ломоносова), вполне соответствовала внутреннему настрою, пафосу самого поэта.

Подлинный пафос поэзии Ломоносова — всё проникающий собой высокий патриотизм, утверждение национального бытия русского народа во всех областях: государственности, языке, культуре, литературе.

Воспевание героев.

В стихотворном диалоге-диспуте с Анакреонтом Ломоносов намечает две основных тематических линии своего творчества — с одной стороны, воспевание «вечной славы героев», т. е. тех, кто с его точки зрения служит делу утверждения русского национального бытия, с другой — изображение силы, мощи, неисчерпаемых природных богатств преобразующейся национально-утверждающейся России.

Героические образы русских исторических деятелей неизменно привлекали к себе творческое внимание Ломоносова, усиленно интересовавшегося русской историей ещё в ученические годы и возобновившего серьёзные занятия ею с 1751 г. В результате появились два его исторических труда: «Краткой Российской летописец с родословием» (1760 г.) — перечень деяний русских великих князей и царей до Петра I включительно — и «Древняя российская история от начала российского народа до кончины великого князя Ярослава Первого или до 1054 года», опубликованная уже после смерти Ломоносова, в 1766 г.

Исторические работы Ломоносова полемически обращены против некоторых учёных-иностранцев, в особенности немцев, стремившихся принизить русский народ. Он с гордостью повествует о родном прошлом, о делах славных предков. «Противу мнения и чаяния многих, — пишет он во вступлении к «Древней российской истории», — толь довольно предки наши оставили на память, что, применясь к летописателям других народов, на своих жаловаться не найдем причины... По сему всяк, кто увидит в Российских преданиях равные дела и героев греческим и римским подобных, унижать нас пред оными причины иметь не будет: но только вину полагать должен на бывший наш недостаток в искусстве, каковым греческие и латинские писатели своих героев в полной славе предали вечности». Восполнить этот недостаток, увековечить российских героев Ломоносов стремится в своём поэтическом творчестве.

Русскую историко-героическую тему (разгром татар Дмитрием Донским) Ломоносов вносит даже в свою ориентальную трагедию «Тамира и Селим», написанную им в 1750 г. (вторая его трагедия «Демофонт», 1752, написана на античный сюжет). Данное там описание битвы на Куликовом поле до времени Пушкина считалось высшим образцом словесной батальной живописи. Летописные и исторические имена и эпизоды неоднократно включает Ломоносов и в свои оды. Из всех упоминаемых в них князей и царей особенно выделяет поэт Ивана Грозного, деятельность которого, характерно совпадая в этом отношении с традицией народного творчества, приравнивает к деятельности Петра I («Великий Иоанн, твой сродник и пример», — говорит Петру архимандрит Соловецкого монастыря в поэме Ломоносова «Пётр Великий»). Но главным героем, человеком, «каков во всех странах не слыхан был от века», яв-

ляется для Ломоносова, как и для Феофана Прокоповича и Кантемира, именно Пётр, «повергший варварство своим перуном», поставивший Россию на путь просвещения, национального утверждения и развития.

Образ Петра. В первой же хвалебной оде Ломоносова — знаменитой «Оде на взятие Хотина» — над победоносным русским войском возникает в разверстых облаках бок о бок с тенью Грозного тень Петра. И тень Петра, действительно, реет над всем творчеством Ломоносова: нет ни одной его оды, где бы не упоминалось имя Петра, с неизменной гипнотизирующей настойчивостью не славилось его дело.

Ломоносов вносит в поэзию тот образ Петра, который был уже намечен в проповедях Феофана Прокоповича, Гавриила Бужинского и других панегиристов-современников. Если противники Петра объявляли его антихристом, для Ломоносова Пётр — воплощённое божество («Он бог, он бог твой был, Россия»). К матери Петра Наталье Кирилловне он прямо обращается в одной из од со словами, с которыми в Евангелии архангел Гавриил обращался к деве Марии («И ты в женах благословенна»). «Ежели человека, богу подобного, по нашему понятию найти надобно, кроме Петра Великого не обретаю», — повторяет Ломоносов в «Похвальном слове Петру Великому». Но вместе с тем сквозь условно-религиозную терминологию в Ломоносовском Петре проступают и другие черты, намечается сделавшийся столь популярным впоследствии демократический образ царя-плотника.

В последние годы жизни Ломоносов замыслил дать апофеоз Петра в посвящённой ему героической поэме «Пётр Великий», образцом которой были, по его собственным словам, великие эпопеи древности — «Илиада» Гомера и «Энеида» Вергилия. Задумана была поэма в грандиозных размерах (по некоторым свидетельствам, должна была состоять из 24 песен), охватывая собой всё Петровское царствование. Ломоносов придавал своей поэме чрезвычайно большое значение, считая её своим главным произведением, одним из важнейших дел своей жизни. «Окончание начатого героического описания трудов Петровых, — писал он И. И. Шувалову, которому и посвящена поэма, — выше всех благополучий в жизни моей почитаю». Однако, как и «Петрида» Кантемира, поэма Ломоносова оборвалась почти в самом начале: им были написаны всего две песни, в которых поэт успел рассказать только события периода первого стрелецкого бунта и некоторые эпизоды русско-шведской войны (взятие русскими войсками Ореховца — Шлиссельбурга). Но и в этом виде, в противоположность кантемировской «Петриде», являющей собой довольно бесформенный фрагмент, по которому даже трудно составить представление о характере целого, две песни поэмы Ломоносова заключают в себе достаточный и значительный художественный материал, позволяющий судить о всём замысле в целом. Пётр рисуется Ломоносовым не столько в образе традиционного героя-победителя и завоевателя, сколько в качестве высшего выражения и завершения намеченного уже в одах образа идеального «отца отечества», — просвещённого монарха, — неустанного строителя и созидателя, вечного работника на троне, который «простер в работу руки», «царствуя служил» для «общего добра», «ради подданных лишив себя покоя». «Строитель, плаватель, в полях, в морях герой» — такова даваемая Ломоносовым формула-характеристика Петра, подхватываемая семьдесят лет спустя Пушкиным: «То академик, то герой, то мореплаватель, то плотник». Вообще следует отметить, что для своего героизированного образа Петра — и в «Стансах» 1826 г., и в «Полтаве», и в «Медном Всаднике» — Пушкин черпал краски непосредственно из этой поэмы и из од Ломоносова [1].

[1] Подробнее об образе Петра у Ломоносова см. в статье Д. К. Мотольской, Пётр I в поэзии XVIII века, «Учёные записки Ленинградского пединститута им. Герцена», т. XIV, Л. 1938, стр. 123—146.

Сам Ломоносов из своего идеального образа Петра заимствовал материал и для изображения его преемников — Елизаветы, отчасти Екатерины II, к которым обращено большинство его хвалебных од. В своих похвалах этим преемникам Ломоносов нередко брал через край. Плеханов, например, был весьма шокирован местом из «Похвального слова» Ломоносова Петру, в котором оратор заявляет, что для Петра мало титула отца отечества, ибо сверх своих «великих к отечеству заслуг» он ещё «родил» Елизавету. «Это уже слишком даже с точки зрения собственной риторики Ломоносова», — замечает Плеханов. Между тем этот явный гиперболизм восхвалений царствующих монархов был неизбежной данью Ломоносова официальности жанра и задания его од и похвальных речей. По существу же Ломоносов прославлял заглавных героинь своих од — императриц — именно за то, что они следовали Петру, шли проложенным им путём.

Тема России. Главную заслугу преемников Петра Ломоносов усматривал в том, что они своей деятельностью «возвращают» «Петрово время», «оживляют» его дух:

Он жив, во все страны взирает,
Свою Россию обновляет,
Полки, законы, корабли
Сам строит, правит и предводит,
Натуру духом превосходит
Герой в морях и на землй.

(Ода Елизавете Петровне на рождение
Анны Петровны, 1757 г.)

«Похваляя Петра, похвалим Елисавету», — говорит Ломоносов в «Похвальном слове Петру». В своих одах он делал как раз наоборот: восхваляя очередного носителя монаршей власти, он восхвалял в нём Петра, т. е. тот идеальный образ монарха, «премудрого учителя и просветителя», который он «воображал» в облике исторического Петра. Оттого все изображения Ломоносовым императриц почти лишены каких бы то ни было индивидуальных черт, настолько, что если снять почти у любой из его од заглавие и убрать из её текста имена и злободневные намёки, никак нельзя было бы догадаться, к какой именно монархине данная ода обращена, какую из российских «героинь» она прославляет. Мало того, рядом с этим отвлечённо-идеальным героическим образом в одах Ломоносова постоянно соприсутствует другой, не менее могучий женский образ — олицетворённый образ «возлюбленной матери» — России. В одах образы эти обычно сосуществуют, хотя и в тесной взаимозависимости, но самостоятельно друг от друга, в качестве двух параллельных персонажей — монархини и «благодетельствуемой» ею страны. Но в творческом сознании Ломоносова, как мы воочию видели это в концовке последнего из его ответов Анакреонту, образы эти непроизвольно сливаются, накладываются друг на друга, как бы сквозят друг другом. Россию Ломоносов рисует себе в облике державной владычицы, облечённой в порфиру и венец с царственным скипетром в руках. Тот же грандиозно-развёрнутый образ державной родины в виде гигантской женской фигуры, главой касающейся облаков, опирающейся локтем на Кавказские горы, а ноги простирающей до самой Великой китайской стены, даётся Ломоносовым в его оде на день восшествия на престол Елизаветы 1748 г. В этой оде образ России приобретает исполинский державный размах, художественно заполняя собой весь первый план, заслоняя собой, отодвигая назад фигуру той, кому она посвящена. Подлинной самодержавной владычицей, неизменной во всех неоднократно происходивших на его глазах дворцовых сменах и переворотах, была для Ломоносова родная страна. Не следует, конечно, думать, что пышные фигуры самодержиц были для Ломоносова всего лишь масками, ширмами, что на самом деле под ви-

дом российских императриц он изображал Россию. Но несомненно, что всякий раз, когда Ломоносов выписывал условно-патетический образ очередной воспеваемой им самодержицы, перед его творческим взором возникал другой, ещё более могучий образ — столь дорогой и близкий ему образ «возлюбленной матери» — России.

Темы войны и мира. Ломоносов восторженно славит физическую мощь, торжество над врагами, военные триумфы России. И эти мотивы в стихах Ломоносова, недаром посвятившего свою первую оригинальную оду взятию Хотина, звучат неоднократно. Причём опять здесь дружно и согласно сливаются в одно и чисто официальные требования, предъявлявшиеся к нему, как к «должностному» академическому поэту, и личный пафос Ломоносова-патриота. Но гораздо чаще и настойчивее в творчестве этого слагателя победных од звучат не военные мотивы, а энергичное осуждение «губительныя брани», прославление «златого мира», «тишины». Воспеванию «возлюбленной тишины» прямо посвящена и одна из наиболее прославленных и, действительно, лучших од Ломоносова — на восшествие на престол Елизаветы 1747 г. Пацифистом Ломоносов не был. Война приемлется им в качестве «необходимой судьбы» всех народов. Он даже готов находить в ней положительные стороны — война будит бодрость и героические порывы. Но и тут война принимается при непременном условии, что она является «щитом обширных областей», не вызвана захватническими желаниями чужих территорий, направлена на защиту родных рубежей. «На что державы ей чужие», — пишет Ломоносов об Елизавете Петровне в оде 1757 г., тут же противопоставляя ей короля Фридриха прусского, которым, наоборот, обуяло «желание чужих держав».

Ломоносов восторженно отмечает в своих одах героические эпизоды семилетней войны, он испытывает высокое патриотическое удовлетворение тем, что русские «перуны» трясут «сердце гордого Берлина, неистового исполина», восхищён взятием русскими войсками прусской столицы:

Посмотрим в Западны страны:
От стрел Российския Дианы
Из превеликой вышины
Стремглавно падают Титаны.
Ты, Мемель, Франкфурт и Кистрин,
Ты, Швейдниц, Кенигсберг, Берлин,
Ты, звук летающего строя,
Ты, Шпрея, хитрая река,
Спросите своего героя:
Что может росская рука?

Но он всё время подчёркивает, что русские обнажили «правдивый меч» для того, чтобы «войнами укротить войны», водворить мир — «возлюбленную тишину» — и в Германии, которая, «плывя» «по собственной крови» «конца своих не видит бед», и во всей Европе. Ещё ранее в одной из своих надписей на иллюминацию (надпись 1748 г.) Ломоносов прямо выдвигает лозунг «война — войне»:

Российска тишина пределы превосходит
И льёт избыток свой в окрестные страны:
Воюет воинство твоё против войны;
Оружие твоё Европе мир приводит.

В поэме «Пётр Великий» Ломоносов выступает с элегически окрашенной тирадой, прямо созвучной знаменитым антивоенным строкам в «Валерике» Лермонтова:

О смертные, на что вы смертию спешите?
Что прежде времени вы друг друга губите?
Или ко гробу нет кроме войны путей...

Петра Ломоносов славит в этой поэме не столько за военные подвиги, сколько за то, что, несмотря на войну, он «среди военных бурь науки нам открыл». Именно эта просветительная деятельность и делает Петра подлинным героем, человеком, каких не бывало от века, далеко оставляющим

позади себя «вымышленных богов» и традиционных героев Гомера и Вергилия.

Тема о подлинном и ложном героизме составляет основное содержание переведённой Ломоносовым около этого же времени (1760 г.) популярной оды Ж. Б. Руссо «На счастие». Перевод этой оды был вызван до известной степени возобновлением старого спора о том, какой размер — ямб или хорей — наиболее соответствует высокости одического жанра. В журнале «Полезное увеселение», издававшемся Херасковым, были опубликованы два перевода оды Руссо, сделанные Ломоносовым (ямбом) и Сумароковым (хореем). В сознании такого компетентного судьи, как Державин, победителем в этом состязании оказался Ломоносов И, действительно, перевод Ломоносова является одним из лучших, наиболее вдохновенных его созданий вообще. Это убедительнее всего доказывает, что в данном случае Ломоносов был движим не только формальной стороной спора, и делает неслучайным выбор для перевода-состязания именно этой оды. Истинными героями, возвещается в оде, являются не «лютые и кровавые» герои-завоеватели — «хищники чужих держав», будь то Аттила или Александр Македонский; мерилом истинного героизма являются только «добрые дела», «герои совершенны премудростию в свет даны». Подлинным героем, носителем «истинного геройского духа» следует почитать только такого царя, кто «правдой и покоем себя, народ содержит свой». Наоборот, «герой с суровыми делами ни что, как щастливый злодей». По грозному пафосу обличений ложных героев, суровой энергии и негодующей страстности тона ода эта стоит особняком в творчестве Ломоносова, являясь прямым предварением знаменитой сатирической оды Державина «Вельможа», обращённой против лже-вельмож. В отрицательном отношении Ломоносова к захватнической войне и её кровавым героям, в горячей проповеди «тишины» — мирного строительства и развития — и вместе с тем в неослабевающей готовности дать могучий отпор алчным агрессорам — «хищникам чужих держав» — мы вправе видеть не эфемерное отражение преходящих политических тенденций, якобы навязываемых Ломоносову его положением «официального должностного поэта», как объясняют это некоторые новейшие исследователи, а подлинный голос нации, высказываемый не «принужденными устами» одного из её величайших сынов. Характерно, что с теми же самыми мотивами мы встретимся и в творчестве Державина.

Тема науки. Наряду с героическим миролюбием поэзии Ломоносова, другой характернейшей её чертой являются восторженные славословия науке. Слова «наука», «науки» являются одними из самых частых в его поэтическом словаре. Как и без упоминания имени Петра, без них не обходится почти ни одна его ода. С темой науки, с пропагандой её пользы и значения мы сталкиваемся в нашей поэзии, начиная с Симеона Полоцкого. Но Симеон Полоцкий вкладывал в этот термин ещё совсем другое содержание, понимая, как мы видели, под наукой схоластическую учёность иезуитских коллегий, не имевшую ничего общего с подлинным научным знанием, больше того, прямо враждебную ему. Гораздо ближе в этом отношении к Ломоносову Феофан Прокопович (вспомним его латинские стихи против папы в защиту Галилея) и, в особенности, Кантемир. Однако Кантемир в основном защищает науку «от противного», резко бичуя в своих сатирах её хулителей. Ломоносов в своих стихах слагает восторженные гимны в честь науки, не устаёт славить её преобразующую мощь, величайшее жизненное значение. Наукам он придаёт характерный эпитет — «божественные». Это тем замечательнее, что под науками Ломоносов разумеет не отвлечённое знание вообще, а прежде всего точные науки — естествознание. В одной из своих од (Ода 1750 г. «Какую радость ощущаю») он прямо перечисляет поименно особенно горячо пропагандируемые им научные дисциплины: механику, химию, астрономию, географию, метеорологию:

В земное недро ты, Химия,
Проникни взора остротой,
И что содержит в нём Россия,
Драги сокровища открой...
Наука лёгких метеоров
Премены неба предвещай
И бурный шум воздушных споров
Чрез верны знаки предъявляй:
Чтоб ратай мог избрати время,
Когда земли поверить семя
И дать когда покой браздам,
И чтобы, не боясь погоды,
С богатством дальны шли народы
К Елисаветиным брегам.

На этой оде, как и почти на всех хвалебных одах Ломоносова, лежит отпечаток специфической условной восторженности. Ода написана в ответ на некую «высочайшую милость», оказанную Ломоносову Елизаветой. Ломоносов восславляет императрицу за то, что она «к наукам матерски снисходит»; главной задачей астрономии объявляется открытие новой планеты, дабы её можно было назвать заветным царским именем. Но всё это неизбежная дань официальности жанра и задания. И не в этом, конечно, сила ломоносовского воззвания к наукам. Замечательной чертой этого дифирамбического призыва является его выраженно конкретный характер. Ломоносов выдвигает перед излюбленными им науками высокие, но чисто практические задания, ставит их на прямую службу развитию страны, разработке её естественных богатств, росту её благосостояния. Очень выразительна и та форма повелительного наклонения, в которой всё это сказано. Известные мероприятия в направлении развития научных знаний и промышленности, действительно, имели в то время место. Ломоносов восторженно регистрирует, закрепляет в своих одах всякий хотя бы самый малейший шаг на этом пути. Так одна из лучших его од Елизавете 1747 г. с её знаменитыми строками о науках, которые «юношей питают» и «отраду старцам подают», заучивавшимися в течение последующих полутораста лет наизусть всеми русскими школьниками, вызвана утверждением нового устава Академии наук и увеличением вдвое отпускавшихся ей правительством средств. Однако то, что делалось в этом отношении правительством, далеко отставало от того, что хотел бы видеть Ломоносов, что действительно способствовало бы мощному развитию страны. И оды Ломоносова — не только констатирование фактов, но и пламенная агитация за дальнейшее развитие и углубление научных знаний, за широчайшее внедрение просвещения во все области русской жизни. Особенную силу и убедительность этой агитации придавало то, что она исходила из уст не только поэта, но и крупнейшего учёного современности.

Борьба за научное миросозерцание.

Стихотворные понуждения и призывы Ломоносова к развитию отечественных наук и художеств подкреплялись его непосредственной практической деятельностью на научном поприще, и, наоборот, последняя обретала вдохновенную поддержку и защиту в его стихах. В знаменитой стихотворной эпистоле «О пользе стекла» подробнейшее исчисление всех видов этой «пользы» для человеческой культуры Ломоносов заканчивает характерными строками:

Далече до конца стеклу достойных хвал,
На кои целый год едва бы мне достал.
За тем уже слова похвальны оставляю,
И что об нем писал, то делом начинаю.

И действительно, Ломоносов от слов немедленно переходит к делу. «Письмо о пользе стекла» написано им в конце 1752 г., а в декабре того же года он получает от правительства патент и субсидию для создания первой в России фабрики цветных стёкол. Можно думать, что и само «Письмо», адресованное к И. И. Шувалову, имело своей прямой целью, доказав «пользу стекла», с одной стороны, добиться правительственного разрешения и поддержки для организации фабрики, с другой — пропагандировать в русской публике новую, небывалую ещё в России отрасль отечественной промышленности. Этим объясняется и тот полушутливый тон, в котором ведётся послание, хотя наряду с этим Ломоносов

пользуется очередным случаем, чтобы провести свою постоянную агитацию за необходимость научных исследований и изысканий и одновременно — широко популяризовать эти изыскания. В «Письме» не только рисуются заманчивые и увлекательные картины действительности, какой она является глазу наблюдателя в телескопе и микроскопе, не только излагается существо системы Коперника, но и даётся подробное описание научных опытов с электричеством, направленных к изобретению громоотвода, чем вместе с другими европейскими учёными Ломоносов в это время был занят. Заканчивается это описание новым провозглашением органической неразрывной связи, которая существует в Ломоносове между поэтом и учёным.

«Письмо о пользе стекла» относится к жанру так называемой «дидактической поэзии», наиболее прославленным образцом которой была знаменитая поэма Лукреция «De natura rerum» («О природе вещей»), представляющая собой по существу философский трактат в стихах, излагающий материалистическую доктрину Эпикура. Ломоносов прекрасно знал поэму Лукреция (стихотворную цитату из неё в собственном переводе — первый перевод Лукреция на русский язык — он приводит в своём научном труде по металлургии). В жанровом отношении он в значительной степени и следовал ей в своём «Письме». Научно-дидактический характер «Письма» обусловил и особый его язык — точный, прямой, порой сухо-прозаический, резко непохожий на обычную одическую приподнятость Ломоносова, его «высокое парение», — местами почти приближающийся к языку научной статьи. Чрезвычайно выразительна даваемая в «Письме» интерпретация мифа о Прометее. Прометей — это учёный, возможно античный астроном, действовавший с зажигательным стеклом в руках и пострадавший от «варваров» за свою приверженность науке. Ломоносов придаёт этому мифу универсально-историческое значение. На протяжении всей истории развития человеческой культуры Прометей борется с варварством невежд и зачастую казнится ими: «Вели всегдашню брань с наукой лицемеры». Ломоносов и себя ощущает носителем огненного духа Прометея. Замечательнейшей чертой всей, в том числе (что для нас представляет особенное значение и интерес) и поэтической деятельности Ломоносова является борьба его за научное миросозерцание, за передовые для своего времени философские взгляды. Равным образом слово «лицемеры» имеет у Ломоносова совершенно определённый адрес. «Лицемеры» — современное ему реакционное духовенство. Ломоносов, как мы знаем, был деистом. В условиях русской действительности деизм Ломоносова носил достаточно умеренный характер. Православная царковь представлялась ему одним из необходимых устоев российской петровой государственности. Наряду с троном в его одах постоянно фигурирует и алтарь; «монархи» и «иерархи» дружно рифмуются между собой. Но если эти же «иерархи» русской церкви нападали на просвещение, на право научного исследования «натуры», Ломоносов давал им самый резкий и энергичный отпор. В составленный им в 1759 г. проект «Регламента Университета» он внёс специальный пункт: «Духовенству к учениям, правду физическую для пользы и просвещения показующим, не привязываться, а особливо не ругать наук в проповедях». Те же ноты звучат и в его поэтическом творчестве, в особенности в «Письме о пользе стекла», где Ломоносов не только утверждает истинность научного коперниковского миросоцерцания, но и насмешливо выступает против его противников, борется с теми, кто почитает грехом естественные истолкования таких природных явлений, как гром, молния. Во имя этой борьбы он даже откладывает подчас в сторону свою лиру одописца, вооружается кантемировым сатирическим бичом.

Борьба Ломоносова за научное миросозерцание велась в основном по вопросу о гелиоцентрической системе мироздания Коперника — Галилея, которая продолжала решительно отвергаться реакционным духовенством.

В 1756 г. Синод добился запрещения книги Фонтенеля в переводе Кантемира. Одновременно Синод обратился к императрице с просьбой издать специальный указ «дабы никто отнюдь ничего писать и печатать, как о множестве миров, так и о всём другом, вере святой противном и с честными нравами не согласном, под жесточайшим за преступление наказанием не отваживался». В декабре 1756 г. Синод доносит Елизавете на академический журнал «Ежемесячные сочинения», указывая, что в нём «имеются переводы и сочинения, многие, иногда и бесчисленные миры быти утверждающие, что и священному писанию и вере христианской противно есть».[1] В ответ на всё это Ломоносов выступил в конце 1756 г. — начале 1757 г. со своим знаменитым пародийно-издевательским «Гимном бороде» — «завесе мнений ложных», чем, по словам членов Синода в специальной жалобе, направленной ими императрице, «всех святых отец учения и предания еретически похулил». Вызванный в Синод Ломоносов, в ответ на угрозы «божьей казнью» и церковным проклятием, смело «оказал себя», как сообщается в той же жалобе, «тому пашквильному сочинению автором», «ибо в глаза пред синодальными членами таковые ругательства и укоризны на всех духовных за бороды их произносил, каковых от доброго и сущего христианина надеяться отнюдь не можно». Мало того, через короткое время Ломоносов написал и пустил в оборот новый и исключительно резкий сатирический выпад, на этот раз уже без всяких обиняков направленный по адресу синодальных членов («О страх! о ужас! гром! ты дёрнул за штаны, || Которы подо ртом висят у сатаны!»). В этом новом «пашквиле» Ломоносов, — жаловались члены Синода, — «между многими явными уже духовному чину ругательствами, безразумных козлят далеко почтеннейшими нежели попов ставит». Синод требовал от императрицы, чтобы «соблазнительные и ругательные пашквили» «были сожжены через палача под виселицею», а автор их был бы «отослан в Синод для надлежащего увещания и исправления». Очевидно, благодаря вмешательству Шувалова Ломоносов вышел из столкновения с Синодом победителем: доклад Синода был оставлен без всяких последствий. Вынуждены были действовать только литературным путём и враги Ломоносова, в свою очередь выступившие с довольно бойкой пародией «Гимна бороде» — «Передетая борода или имн пьяной голове», пущенной за подписью «Христофора Зубницкого», и носившей характер резкого личного памфлета (в частности, Ломоносов попрекался тем, что он «преподло рождён», т. е. происходит из крестьян). Кто такой «Христофор Зубницкий», точно неизвестно. Считают, что под этим псевдонимом выступил один из членов Синода. Сам Ломоносов, решив, что этим именем прикрылся его давний антагонист Тредиаковский, незадолго до того донёсший в Синод на Сумарокова, ответил ему резкой эпиграммой: «Безбожник и ханжа, подмётных писем враль!», обрушившись в ней как на его «ложную святость», так и на всю его литературную деятельность. Не ограничиваясь эпиграммой, Ломоносов написал ещё шуточно-сатирическую «Оду Тресотину», т. е. тому же Тредиаковскому, и, наконец, новый «Второй гимн бороде», в других списках называющийся «Суд бородам»[2]. Это последнее стихотворение представляет собой новый смелый выпад против Синода, причём в нём даются остро сатирические портретные зарисовки всех четырёх «смиренных» членов Синода, подписавших доклад о Ломоносове, направленный императрице.

---

[1] Подробнее см. проф. Б. Е. Райков, Очерки по истории гелиоцентрического мировоззрения в России, 1937, стр. 176—200.

[2] В одном из рукописных списков «Суд бородам» приписан Сумарокову. Что касается первого стихотворения, то редактор академического издания Ломоносова акад. Сухомлинов не счёл возможным включить его в основной текст сочинений Ломоносова, приведя, в качестве приписывавшегося ему стихотворения (dubia), лишь в примечаниях. Однако авторство Ломоносова в отношении обеих этих вещей представляется почти бесспорным.

«Гимну бороде» обычно (в особенности в дореволюционное время) не придавалось сколько-нибудь серьёзного значения в творчестве Ломоносова. Считалось, что он носит случайный характер, стоит как-то особняком и мало связан как с общим строем ломоносовской поэзии, так и с идейно-творческим лицом поэта. На самом деле «Гимн бороде» представляет собой лишь наиболее яркое выражение целой своеобразной линии в творчестве Ломоносова, довольно настойчиво и длительно им проводимой. Эта линия тесно связана с одним из основных мотивов его поэзии — борьбой за науку и научное миросозерцание, — и вместе с тем вносит в облик Ломоносова — патетического одописца — некоторые дополнительные и характерные черты, приближающие «отца нашей риторической поэзии», как называет Ломоносова Белинский, к его, казалось бы, литературному антиподу — зачинателю в нашей новой литературе «поэзии действительности» — Кантемиру.

Схватка Ломоносова с реакционными церковниками всем этим не ограничилась. После выхода в свет в 1757 г. второго издания учебника Ломоносова по теории красноречия, «Риторики», придворный проповедник Гедеон Криновский, справедливо усматривавший в Ломоносове главу столь ненавистных ему «натуралистов», в одной из своих проповедей выступил с рядом выпадов, прозрачно направленных в адрес автора «Риторики». В своей проповеди он ополчился против тех «слышателей» проповедей, которые, «презирая слово Божие», следят только за тем, удовлетворяют ли они правилам риторики, забывая, «что пришли они не в Демосфенову или Цицеронову школу, но в Христову»; против тех, кому «охотнее читать Аргениду или Телемака, нежели Христово Евангелие». Последнее заявление метило непосредственно в Ломоносова, который в своей «Риторике» между прочим давал, действительно, весьма высокую оценку «Аргениде» Барклая и «Телемаку» Фенелона. Ломоносов, хотя прямо и не названный в проповеди, принял вызов, ответив Гедеону весьма энергичной эпиграммой, давшей не только резкую отповедь лично против него направленным выпадам, но и прямо причислявшей «казнодея», т. е. проповедника к тем невежественным святошам-лицемерам, которые всегда вели брань с наукой:

Пахомей говорит, что для святого слова
Риторика ничто, лишь совесть будь готова.
Ты будешь казнодей, лишь только стань попом,
И стыд весь отложи. Однако врешь, Пахом...

Заканчивается эпиграмма сочувственным противопоставлением «преславного нравоучением Телемака», т. е. романа Фенелона, «нескладным вракам» воинствующего невежды Пахомея. Эпиграмма достаточно грубовата. Стилем тончайшей и вместе с тем убийственно ядовитой Вольтеровой издевки наши сатирики XVIII в. не владели (столь же прямолинейно грубы, как мы видели, сатирические выпады и самого родоначальника нашей новой сатиры, Кантемира). Но в меткости и силе удара никак отказать ей нельзя.

Продолжалась и борьба вокруг системы Коперника — Галилея и учения о множественности миров. Замечательным документом этой борьбы является брошюра, выпущенная Ломоносовым четыре года спустя: «Явление Венеры на солнце». В том же году Ломоносов отваживается на смелый шаг: снова переиздаёт осуждённый и конфискованный кантемировский перевод «Разговоров о множестве миров». Брошюра «Явление Венеры на солнце» — чисто научная работа, излагающая итоги наблюдений Ломоносова над редким астрономическим явлением — прохождением Венеры по солнечному диску. В результате этих наблюдений Ломоносов пришёл к замечательному научному открытию о существовании на Венере атмосферы, что тридцать лет спустя было наново «открыто» западными учёными. Наличие атмосферы на Венере естественно ставило вопрос

и о возможности жизни на ней, т. е. как раз то, против чего решительно выступали церковники. И вот научная статья — в специальном «Прибавлении» к ней — превращается в острый полемический трактат в защиту всё той же гелиоцентрической системы и вместе с тем в резкий сатирический памфлет по адресу её противников. Для доказательства правоты Коперника Ломоносов мобилизует все средства. Для нас интереснее всего, что к этому же привлекается им и поэзия. Ломоносов включает в свою брошюру два стихотворения: одно серьёзное (перевод нескольких стихов из сатиры римского писателя IV века Клавдиана, интерпретируемых Ломоносовым в духе его деистических взглядов), другое — шутливая басня-эпиграмма: «Случились вместе два астронома в пиру». Спор между сторонниками систем Птолемея и Коперника решает повар самоочевидной аргументацией от «здравого смысла»: нет такого «простака», «который бы вертел очаг кругом жаркова». Но Ломоносов не ограничивается острой шуткой: он находит нужным дать бой церковникам на их же территории. Опираясь на тексты «священного писания», он делает весьма саркастические выпады против своих противников. Одновременно с обличением «жрецов и суеверов» Ломоносов возносит на исключительную высоту учёных-естествоиспытателей: «Создатель дал роду человеческому две книги. В одной показал своё величество, в другой свою волю. Первая книга — видимый сей мир, им созданный; вторая — священное писание». «Истолкователи и изъяснители» последнего «суть великие церковные учители»; «а в оной книге сложения видимого мира сего, — продолжает Ломоносов, — суть физики, математики, астрономы и прочие изъяснители божественных в натуру влиянных действий суть таковы, каковы в оной книге пророки, апостолы и церковные учители». Приравнивание учёных-«натуралистов» к пророкам и апостолам — это такой апофеоз науки и её представителей, больше которого немыслимо было дать в исторических условиях того времени. Отсюда не случайность и многозначительность того эпитета «божественные», который Ломоносов придаёт, как уже указывалось, наукам.

Своё рассуждение о двух «богоданных книгах» Ломоносов заканчивает словами: «Не здраво рассудителен математик, ежели он хочет божескую волю вымерять циркулем. Таков же и богословии учитель, естьли он думает, что по псалтире научиться можно астрономии и химии». Тем примечательнее, что новые научные идеи о мироздании Ломоносов внёс и в ряд сделанных им ранее стихотворных переложений псалмов.

Поэт-учёный. Псалмы вообще пользовались большим вниманием и уважением со стороны и западных, и наших поэтов-классицистов. Буало в своей «Речи об оде» прямо приравнивал их к одам, а Тредиаковский считал даже, что они являются истинными образцами «совершенной оды». Во Франции переложениями псалмов занимался один из наиболее прославленных одописцев, автор уже известной нам оды «На счастие» Жан-Батист Руссо. У нас делали стихотворные переложения псалмов до Ломоносова, не говоря о Симеоне Полоцком, Кантемир и Тредиаковский. Для поэтов XVIII века псалтырь была своеобразным источником гражданских мотивов, колыбелью гражданской поэзии. Тема неправедных судей и злых земных владык, которая достигает громовой силы звучания у Державина, начинается уже в переложениях псалмов Ломоносова. См., например, «Псалма 145 парафрастическую оду», где имеются строки вроде следующих:

Никто не уповай во веки
На тщетну власть князей земных.
Их те ж родили человеки,
И нет спасения от них.

Но наряду с этим Ломоносов настойчиво выбирает для перевода те псалмы, в которых содержатся величественные картины космоса (прославленный 103 псалом и др.). Больше того, он ещё усиливает имеющиеся

в них элементы космизма, развивая их в духе своих новых, коперниканских представлений о вселенной, о множестве миров. Так, например, в псалме 145 говорится об «уповании» на бога, «сотворшего небо и землю, море и вся яже в них». Симеон Полоцкий передаёт это буквально:

...надежда многа
На господа жива, иже сотворил есть
Небо, землю, море и вся исполнил есть...

Ломоносов развёртывает эти безъо́бразные слова в грандиозную картину полной звёздами мировой бездны:

Несчетно многими звездами
Наполнившего высоту
И непостижными делами
Земли и моря широту.

Подобный же образ снова даётся им в переложении псалма 103:

Ты звезды распростер без счета
Шатру подобно пред тобой.

В подлиннике «Простираяй небо яко кожу» (у Симеона Полоцкого: «Ты небо яко кожу изволи пропяти»). Величественные образы созидающейся вселенной даются Ломоносовым и в его наиболее знаменитой духовной оде, «выбранной из Иова» («О ты, что в горести напрасно...»).

Духовные оды принадлежат к числу замечательнейших художественных созданий Ломоносова. Называя их «лучшими произведениями» его, Пушкин добавлял: «Они останутся вечными памятниками русской словесности, по ним долго ещё должны мы будем изучаться стихотворному языку нашему».

Однако с наибольшей полнотой, убедительностью и поистине захватывающей силой новое научное восприятие мира — космоса — раскрывается в двух «Размышлениях» Ломоносова («Вечернее размышление о божием величестве» и «Утреннее размышление о божием величестве»). Природа являлась деисту Ломоносову манифестацией «величества божия», прямым откровением творца. Оба его «Размышления» посвящены именно этой теме. Но они заключают в себе и нечто другое. Новая система мироздания утверждается в них не научными доводами, а в порядке непосредственного созерцания — живым переживанием поэта, ощущающего себя лицом к лицу с безмерностью наполненных «несчётными солнцами» мировых пространств — с неизмеримостью вселенной:

Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

Так воспринимать и описывать картину звёздного неба мог только убеждённый последователь Коперника и Галилея. Оба «Размышления» проникнуты подлинным «космическим чувством», возникающим на основе нового научного представления о действительности и вместе с тем исполненным огромного поэтического воодушевления. В этих стихотворениях вообще изумительно сливаются воедино эрудиция учёного и дар замечательной художественной интуиции. Так, в «Утреннем размышлении» Ломоносов описывает солнце, каким оно должно бы было предстать приблизившемуся к нему человеческому взору:

Тогда б со всех открылся стран
Горящий вечно океан.
Там огненны валы стремятся
И не находят берегов;
Там вихри пламенны крутятся,
Борющись множество веков;
Там камни, как вода, кипят,
Горящи там дожди шумят.

Поразительнее всего, что эта вдохновенно рисуемая грандиозная картина совершенно соответствует тем представлениям о солнце, которые сложились в науке в конце XIX в. после изобретения спектроскопа и которые гениально предугадал больше чем за сто лет до того двойной про-

зорливостью — учёного и поэта — Ломоносов. Мало того, в «Вечернем размышлении» Ломоносов, перечисляя ряд учёных гипотез о причинах северного сияния, впервые формулирует и свою собственную гипотезу о том, что «северное сияние движением эфира произведено быть может», защищаемую им позднее (с ссылкой для утверждения своего приоритета именно на данное стихотворение) в специальной научной статье. Так поэт и учёный непрерывно проникают в Ломоносове друг друга. Все указанные черты делают оба «Размышления» Ломоносова произведениями исключительными не только в нашей, но и в мировой литературе. «Размышления» Ломоносова являются замечательными, доселе непревзойдёнными образцами научной поэзии, именно поэзии, в самом настоящем, высоком смысле этого слова. Открытие Ломоносовым подлинно «научной поэзии». в нашей литературе постигла судьба почти всех остальных его открытий. К «Размышлениям» почти до самого последнего времени относились как к произведениям лишь религиозной лирики; только Плеханов правильно почувствовал в них «дыхание космической поэзии», и вместе с тем «научное представление о космосе» [1]. Ломоносов даёт в своих «Размышлениях» органический синтез науки и искусства, не только выражая на языке полновесных художественных образов самое передовое научное миросозерцание, ему современное, но и впервые средствами поэзии произнося ряд подлинно новых слов в науке (вспомним хотя бы его описание солнца).

Борьба за национальную культуру. Борьбу за созидающуюся русскую науку Ломоносову приходилось вести не только с реакционным духовенством. Мы знаем, как энергично боролся, «дрался» (порой в самом прямом смысле этого слова) Ломоносов с академическими немцами, третировавшими русских людей, в качестве «рабов» — представителей низшей расы, неспособных к научному мышлению и научно-исследовательской работе. Ломоносов противопоставлял этому горячую веру в замечательную талантливость русских людей, своё отношение к русскому народу как к нации героев. Он высказывал своё горячее убеждение в том, что плодоносные недра «российской земли» способны «рождать» своих собственных великих деятелей на почве самобытной культуры — «собственных Платонов и быстрых разумом Невтонов», собственных «российских Колумбов». В оде, посвящённой Ломоносовым Екатерине II и написанной сейчас же после дворцового переворота 1762 г., Ломоносов чрезвычайно резко обвиняет весьма многочисленных в то время немцев, состоявших на русской службе, в том, что они, выйдя за пределы своей «должности» и «в противность истины вещей», почитали весь «российский род», всех русских своими «рабами». В ответ Ломоносов предлагает им «измерить» «обширность» российских «стран», исчислить несметное множество российских героев:

Обширность наших стран измерьте,
Прочтите книги славных дел,
И чувствам собственным поверьте,
Не вам подвергнуть наш предел.
Исчислите тьму сильных боев,
Исчислите у нас героев
От земледельца до царя
В суде, в полках, в морях и в селах
В своих и на чужих пределах
И у святого алтаря.

Примечательнее всего, что попутно Ломоносов счёл необходимым выступить с прямым предостережением новой царице, призывая её соблюдать «народные права» (из контекста видно, что Ломоносов вкладывал в это выражение главным образом чисто национальное, а не политическое содержание) и угрожая ей, в противном случае, судьбою ею же

[1] «История русской общественной мысли» т. II, изд. 2-е, дополненное, М. — Л. 1925, стр. 115—116. См. ещё мою статью «Поэт-учёный», «Известия Академии наук СССР». Отд. литературы и языка, 1940, I, стр. 65—81.

свергнутого Петра III. И эти предостерегающие намёки были услышаны Екатериной. Несмотря на ряд традиционно пышных похвал новой монархине, которыми была обставлена ода, Екатерина приняла её явно холодно. Никакой обычно полагавшейся в таких случаях награды Ломоносов за неё не получил. Самые отношения между ним и императрицей некоторое время оставались явно натянутыми.

Ломоносов своей одой блистательно доказал, что когда дело шло о том, что он почитал «общею пользой», благом российского народа, — его, действительно, ничто не могло остановить. Однако всего лишь этой одой, в которой явно звучат будущие державинские ноты, да двумя-тремя переложениями псалмов гражданско-обличительные мотивы ломоносовской поэзии и ограничиваются. В своих сатирических стихах он нападает на наших «тёмных людей» середины XVIII в. — реакционное духовенство. Всё остальное в окружающей Ломоносова русской действительности не только не вызывает с его стороны критического отношения, а, наоборот, восторженно приемлется и славится в его одах. И в то же время нельзя согласиться с мнением Плеханова, что «в общественном смысле он всегда оставался полным и, конечно, вполне искренним консерватором». Наоборот, Ломоносов во всех своих одах с напряжённой настойчивостью выдвигает и неустанно пропагандирует героическую программу стремительнейшего движения вперёд, бурного развития всей страны. Мажорный, восторженный тон его од отражает обнаруживающееся как раз в это время пробуждение всех сторон народной национальной жизни, начинающийся расцвет русской науки, русского искусства, русской литературы.

Литературная деятельность Ломоносова проходит в непрерывной борьбе с другими резко враждебными ему современными литературными деятелями и течениями — Тредиаковским, школой Сумарокова. Старые исследователи склонны были сводить все обстоятельства этой борьбы к личной вражде писателей друг с другом. Ряд новейших пореволюционных исследователей, правильно почувствовав узость и поверхностность таких объяснений, старались отыскать другую, более идейно-глубокую подоплёку этой литературной вражды. Борьба трёх писателей была «социологизирована». В Ломоносове стали видеть представителя идеологии придворной верхушки, в Сумарокове — средней дворянской интеллигенции, в Тредиаковском — духовенства. Такое понимание смысла и значения литературной деятельности Ломоносова, конечно, бесконечно обедняет, снижает и искажает её. Это, действительно, такой вульгарный социологизм, рядом с которым старый чисто биографический подход может казаться идеалом научности. В Ломоносове — одном из наиболее героических деятелей нашей культуры и литературы, человеке, вышедшем из самых глубинных народных недр — мы имеем не защитника ограниченно-корыстных интересов той или иной дворянской клики, или даже того или иного дворянского слоя, а первое подлинное проявление нашего национального, народного самосознания. Несмотря на свою теснейшую связь с двором, с высшими дворянскими магнатами, несмотря на «высоту» своего литературного «штиля», по своим основным устремлениям Ломоносов демократичнее, народнее и Тредиаковского и Сумарокова при всём «просторечии» штиля последнего. Сумароков при всей прогрессивности отдельных идейных и стилистических тенденций его творчества был всё же типичным дворянским идеологом, почти всегда остававшимся в рамках своего класса; в деятельности Ломоносова впервые распрямлялись и разворачивались скованные силы всего народа.

Идейная сила и слабость од Ломоносова.

Политические взгляды Ломоносова определялись тем, что он, сам достигнувший колоссальных результатов с помощью просвещения, науки, был убеждённейшим просветителем. Он верил, что путём просвещения можно преобразовать лицо всей страны. Доказательством этого, казалось

ему, была деятельность боровшегося со старо-русским варварством, насаждавшего просвещение Петра. Когда Ломоносов вступил в русскую литературу, деятельность эта была ещё у всех на глазах: первая ода Ломоносова «На взятие Хотина» появилась всего через четырнадцать лет после смерти Петра. Это непосредственное впечатление подкреплялось той политической концепцией, которая позднее получила название «просвещённого абсолютизма» и которой Ломоносов, поклонник «Аргениды» и «Телемака», всецело проникся ещё в годы своего заграничного учения. Самодержавная власть, казалось Ломоносову, являлась тем рычагом, с помощью которого, идя путями Петра, можно поднять, преобразовать всю Россию. Всячески побуждать преемников Петра следовать этими путями, славить и возвеличивать каждый новый шаг в этом направлении — такова была задача, которую Ломоносов ставил и настойчиво, с неослабевающей энергией осуществлял своими одами. Утопический характер этой программы Ломоносова заключался в том, что он чрезвычайно переоценивал прогрессивность русского самодержавия, равно как верил в то, что преобразование феодально-крепостнической России может совершиться путём одного лишь просвещения.

Преобразование же это с точки зрения Ломоносова было совершенно необходимо. Свои критические мысли и многолетние раздумья над различными сторонами жизни страны Ломоносов хотел собрать и подытожить в обстоятельном политико-публицистическом трактате. Этот трактат должен был состоять из восьми разделов, в которых Ломоносов намеревался коснуться самых разнообразных вопросов внутренней политики и управления — народного просвещения, государственной экономии, «исправления земледелия», «лучших польз купечества» и т. д. Из всего этого обширного замысла до нас дошла только первая глава под выразительным названием: «О размножении и сохранении российского народа», написанная в форме письма от 1 ноября 1761 г. к И. И. Шувалову. В письме Ломоносов, исходя из принципов «естественного права», даёт резкую критику действовавшего в то время в России законодательства, обрушивается на целый ряд закоренелых обычаев, церковных установлений, высказывается против постов, требует запретить принятие монашества до 45—50 лет и т. п. Написанное простым и ярким, местами почти народным языком, обращённое против «невежд-попов», против «помещичьих отягощений» и вообще выдержанное в смелых, резко обличительных тонах, подчас прямо напоминающих краски сатир Кантемира, письмо-рассуждение Ломоносова является одним из самых выдающихся произведений нашей публицистики XVIII века. Полностью оно могло быть опубликовано только 110 лет спустя, в 1871 г. Проявляется в письме и гуманность автора, совпадающая с требованиями «естественного права» и — очень характерно для Ломоносова — подкрепляемая соображениями государственной пользы. Так, выдвигая необходимость браков по любви, Ломоносов защищает этот тезис тем, что «где любви нет, не надежно и плодородие». Гуманистом предстаёт нам Ломоносов и в своём «Письме о пользе стекла», в котором он возмущённо рисует яркие картины колониального рабского труда, заведённого европейцами в покорённой ими Америке (тема эта составляла одну из распространённейших тем европейской просветительной публицистики). В то же время во всём поэтическом творчестве Ломоносова мы не найдём ни малейших следов отражения страданий русского закрепощённого крестьянства. Из его од на нас глядит, наоборот, образ «ликующей», благоденствующей страны. Впрочем, это зависело в значительной степени и от самых условий его литературной работы. В противоположность запуганному, в буквальном смысле этого слова, забитому Тредиаковскому, Ломоносов, в качестве официального придворно-должностного поэта, так же вынужденного прибегать к покровительству всякого рода «меценатов», умел отстоять свои человеческие права и достоинство. Об этом с восхищением вспоминал позднее Пушкин.

«Ломоносов, — писал он, — наполнил торжественные свои оды высокопарною хвалою; он без обиняков называет благодетеля своего графа Шувалова своим благодетелем; он в какой-то придворной идиллии воспевает графа К. Разумовского под именем Полидора... Он пишет: «Его сиятельство, граф М. Л. Воронцов, по своей высокой ко мне милости, изволил взять от меня пробы мозаических составов для показания её величеству»... Но зато умел он за себя постоять и не дорожил ни покровительством своих меценатов, ни своим благосостоянием, когда дело шло о его чести или о торжестве его любимых идей. Послушайте, как пишет он этому самому Шувалову, *предстателю муз, высокому своему патрону,* который вздумал было над ним пошутить: «Я, ваше высокопревосходительство, не только у вельмож, но ниже́ у господа моего бога дураком быть не хочу». Слова эти Пушкин любил повторять по отношению к себе самому в последние годы жизни — годы тяжкой зависимости от двора и царя. Тут же Пушкин приводит ещё один знаменитый ответ Ломоносова: «В другой раз, заспоря с тем же вельможею, Ломоносов так его рассердил, что Шувалов закричал: «Я отставлю тебя от Академии». «Нет, — возразил гордо Ломоносов, — разве Академию от меня отставят». «Вот каков был, — заканчивает Пушкин, — этот униженный сочинитель похвальных од и придворных идиллий». Зависимое, «должностное» положение Ломоносова, как писателя и учёного, несомненно очень его тяготило. В его бумагах сохранился набросок перевода из Анакреонта, сделанный им для себя как-то в одну из тяжёлых минут:

Кузнечик дорогой, коль много ты блажен,
Коль больше пред людьми ты счастьем одарен!..
Ты скачешь и поешь, свободен, беззаботен;
Что видишь — все твое; везде в своем дому.
Не просишь ни о чем, не должен никому.

Последние две строки характерно прибавлены самим Ломоносовым. Но как и всегда, Ломоносов умел, во имя «пользы общества», торжествовать над подобными анакреонтическими настроениями. Ломоносов придавал огромное значение тому, что благодаря своему положению официально-должностного поэта, он получал возможность литературным путём внушать и проповедовать хозяевам страны — русским самодержцам — свою преобразовательную программу. Но осуществлять это он мог только в рамках хвалебно-торжественной оды. Торжественные оды, подобно парадным фейерверкам и иллюминациям, являлись непременной составной частью традиционно сложившегося ритуала придворных триумфов, которые периодически в установленные дни устраивали себе дщери и внуки Петра. Ломоносов, который обязан был приготовлять к этим дням очередную «должностную» оду, должен был составлять и стихотворные надписи к иллюминациям (им написано свыше 20 таких надписей). Ломоносову же поручалось разрабатывать и самые проекты архитектурного оформления иллюминаций. До нас дошёл текст ряда этих проектов. Все они преследуют одну цель — создать празднично-торжественное, радостно-великолепное зрелище. И, конечно, Ломоносов никак не мог бы представить в своих проектах вместо фигурирующих в них условно-парадных «гениусов», символизирующих «блаженство» сельского труда, фигуры подлинных крестьян, изнемогающих под бременем непосильной барщины, или дать вместо условной фигуры России, «взирающей с веселием» на императорский щит, подлинную картину народной крепостной нужды и народного горя. Оды Ломоносова являлись такими же своего рода декорациями, великолепно обставленными пышными образами, аллегорическими фигурами, иллюминованными всеми огнями предельно-расцвеченного, изукрашенного слова. В этом заключалась ограниченность, условность и идейная слабость основного литературного жанра ломоносовской поэзии. Но на этих условно пышных декорациях Ломоносов писал свои замечательные лозунги, призывавшие к просвещению, к развитию национальной куль-

туры, к пробуждению всех народных сил и способностей. О могучей прогрессивности этих лозунгов, о величии ставившихся ими задач лучше всего свидетельствует то, что многое из провозглашавшегося Ломоносовым не только не могло быть осуществлено самодержавием XVIII в., но прямо перекликается с нашими днями. «Обращает мужественное российское воинство против неприятеля оружие, приуготованное из гор российских российскими руками» («Похвальное слово Петру») — разве это не созвучно пафосу нашего времени?

Равным образом настойчивые, несколько раз повторяющиеся в поэзии Ломоносова призывы к грядущим «российским Колумбам» проложить великий северный водный путь в Америку оказались словно бы прямо завещаны нашим дням. Во всём этом заключается величие и сила ломоносовского творчества. Однако сами декорации, на которых ярко сияли героические призывы и лозунги Ломоносова, не только не отражали подлинной русской действительности, но, наоборот, прямо закрывали её от глаз. То, что на самом деле таилось за пышной декоративностью ломоносовской поэзии, покажет три-четыре десятилетия спустя в своём знаменитом «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищев.

Проблема художественной формы. Идейная сила и слабость од Ломоносова обусловливает собой и их художественную силу и слабость. В последней паре стихотворений из уже известной нам своеобразной диалогической сюиты «Разговор с Анакреоном» полемика идёт не только по линии содержания. Перед нами и полемика двух жанров, двух строго соответствующих разному содержанию глубоко различных художественных форм. Нежным и приятным изображениям женской прелести в лёгкой анакреонтической оде-песенке противопоставляются высокие образы и торжественная патетика хвалебной оды; индивидуальному женскому портрету, точно соответствующему данному оригиналу — единственному, неповторимому образу любимой (вспомним требование Анакреонта живописцу — не слишком сдвинуть брови и не слишком расставить их, а сделать точь в точь такими, как у его милой) противопоставляется идеально-отвлечённый лик величавой богини. Это противопоставление насквозь проникает собой и всю художественную плоть обеих пьес-антагонистов: песенка Анакреонта написана средним штилем, ответ Ломоносова — высоким штилем; хореям песенки Анакреонта противопоставлен стихотворный размер, который Ломоносов уже в своём «Письме о правилах российского стихотворства» провозгласил каноническим метром торжественной оды, — ямб.

Это оспаривание Анакреонта не только содержанием, но и органически соответствующей этому содержанию формой не случайно. Поскольку в XVIII в. наша художественная литература лишь начинала терять свой прикладной характер, какой она в значительной степени имела в допетровской письменности, стала выделяться как совершенно самостоятельная область словесности, начала складываться, осознаваться, как искусство, постольку вопросы художественно-поэтической формы приобрели в это время исключительно важное значение. Этим же объясняется крайняя острота в ощущении, восприятии формы большинством писателей того времени. Особенно чуток был в этом отношении Ломоносов. В споре о превосходстве для оды ямба или хорея Тредиаковский ещё стоял на той точке зрения, что ямбический или хореический стихотворные размеры сами по себе ничего не значат, эстетически нейтральны, что всё зависит только «от изображений, которые стихотворец употребляет в своё сочинение»: если «нежные слова приберутся», то и ямбический стих «изобразит слаткую нежность», наоборот, если «стихотворец употребит высокие и благородные речи» в хореических стихах, то последние также обретут «высокое благородство». Ломоносов, как мы знаем, во всех этих вопросах стоит на прямо противоположной позиции. В своём учении о «трёх штилях» он строжайшим образом распределяет весь языковый ма-

териал, соотнося его с различными жанровыми категориями. Ещё раньше в «Письме о правилах российского стихотворства» Ломоносов выдвинул концепцию специфической художественной выразительности ямба, заложенной в самой его акустической природе, в том, что он, восходя от безударного к ударному слогу, «возносится снизу вверьх», отчего и происходят свойственные ему «высокость и великолепие». Последние же делают его наиболее пригодным из всех стихотворных размеров для торжественной оды. Вообще ни один из элементов художественно-поэтической формы — не только жанр, слово, стихотворный размер, но даже и звук не ощущались Ломоносовым как нечто нейтральное, связывались с определённым содержанием, несли в себе определённую, чётко осознаваемую им потенцию специфической художественной выразительности. В своём учебнике теории красноречия — «Риторике» — Ломоносов не только сообщает основные правила «эйфонии» — благозвучия, но и даёт подробно разработанную теорию того, что позднее, в эпоху символистов, заново это «открывших», стало называться «звукописью», «словесной инструментовкой». С точки зрения благозвучия Ломоносов решительно возражает против, во-первых, чрезмерного скопления согласных, рекомендуя «обегать непристойного и слуху противного стечения согласных, например: *всех чувств взор есть благороднее*, ибо шесть согласных рядом положенные *вств-вз* язык весьма запинают»; во-вторых, против такого же скопления гласных, «особливо то же или подобное произношение имеющих», например, «плакать жалостно о отшествии искреннего своего друга», «ибо, — поясняет он, — по втором речении трожды сряду поставленное *о* в слове делает некоторую полость, а тремя *и* слово некоторым образом изостряется»; наконец, в-третьих, против частого повторения одного и того же звука: тот путь тогда топтать трудно. К концу XVIII в. и в первые десятилетия XIX в. эти эвфонические правила Ломоносова стали оспариваться. На практике это происходит уже у Державина. С прямым теоретическим обоснованием особой художественной выразительности скопления согласных выступит Радищев. Батюшков, стремясь «итальянизировать» русскую стихотворную речь, наоборот, станет сочетать по нескольку гласных звуков подряд, т. е. пойдёт в этом вопросе не за Ломоносовым, а за Кантемиром. Цитируя строку Батюшкова: «Любви и очи и ланиты», с её сплавами одинаковых гласных *иио, ии*, Пушкин в восторге воскликнет: «Звуки итальянские! Что за чудотворец этот Батюшков». Но для поэзии почти всего XVIII в., а отчасти и далее правила Ломоносова будут сохранять характер непререкаемого закона.

Особенно интересно учение Ломоносова о специфической выразительности гласных и согласных «писмен». «В Российском языке, — пишет он, — как кажется, частое повторение писмени *а* способствовать может к изображению великолепия, великого пространства, глубины и вышины, также и внезапного страха; учащение писмен *е, и, ѣ, ю*, к изображению нежности, ласкательства, плачевных или малых вещей. Через *я* показать можно приятность, увеселение, нежность и склонность, через *о, у, ы* страшные и сильные вещи, гнев, зависть, боязнь и печаль» (§ 172). Специфическую выразительность несут в себе и все согласные звуки:

«Из согласных писмен твёрдые *к, п, т* и мягкие *б, г, д* имеют произношение тупое и нет в них ни сладости, ни силы, ежели другие согласные к ним не припряжены; и потому могут только служить в том, чтобы изобразить живяе действия тупые, ленивые и глухой звук имеющие, каков есть стук строящихся городов и домов, от конского топоту и от крику некоторых животных. Твёрдые *с, ф, х, ц, ч, ш* и плавкое *р* имеют произношение звонкое и стремительное; для того могут спомоществовать к лутчему представлению вещей и действий сильных, великих, громких, страшных и великолепных. Мягкие *ж, з* и плавкие *в, л, м, н* имеют произношение нежное и потому пристойны к изображению нежных и мягких вещей и действий, равно как и безгласное письмя *ь* отончением согласных в средине и на конце речений. Чрез сопряжение согласных твердых, мягких и плавких рождаются склады к изображению сильных, великолепных, тупых, страшных, нежных и приятных вещей и действий пристойные».

Неслучайность некоторых из этих утверждений Ломоносова может быть продемонстрирована на примере. Так, Ломоносов указывает, что звуки *к, п, т* служат для изображения конского топота. Вспомним знаменитое место из «Медного Всадника» Пушкина — погоню сорвавшегося со скалы медного кумира за Евгением:

И он по площади пустой
Бежит и слышит за собой
Как будто грома грохотанье,
Тяжело звонкое скаканье
По потрясённой мостовой...
За ним повсюду всадник медный
С тяжёлым топотом скакал.

Звукописующие конский топот строки, как видим, действительно в основном построены на повторяющихся звуках *к, п* и *т*.

Сам Ломоносов также с несомненностью следовал выдвинутым им принципам словесной инструментовки. Рассмотрим, например, с этой точки зрения начало наиболее знаменитой его оды «На день восшествия на престол Елисаветы Петровны» 1747 г.:

Царей и царств земных отрада,
Возлюбленная тишина,
Блаженство сел, градов ограда,
Коль ты полезна и красна.

Первая, отчасти третья и четвёртая строки инструментованы на настойчиво повторяющемся гласном звуке *а* (*Ц*а*рей и ц*а*рств земных от*р*а*д*а* — четыре *а*; г*р*а*дов ог*р*а*д*а — три *а*; полезн*а* и к*р*а*сн*а* — три *а*), который, как мы только что указывали, по мнению Ломоносова, служит «к изображению великолепия, великого пространства...» и т. п., и на согласных *р*, в первой строке *ц*, которые несут аналогичную функцию показа «вещей и действий сильных, великих, громких, страшных и великолепных». Всё это замечательно соответствует и смыслу цитированных мест, в которых говорится как о великих пространствах («земные царства»), так и о могуществе («градов ограда») и великолепии («полезна и красна») мирной жизни. Но мирная жизнь не только великолепна и могуча, но и сладостна, привлекательна. Это равным образом внушается соответственными звуковыми комплексами: словам «градов ограда» предшествует «блаженство сел», инструментованных не на *а* и *р*, а на *е* и *л*. Особенно выразительна в этом отношении вторая строка, где *а* уравновешивается *и* и *ю* («возлюбленная тишина») — гласными, служащими, по Ломоносову, к изображению «нежности, ласкательства», и где нет ни одного *р*, зато изобилуют *в, л* и *н* — звуки, «пристойные к изображению нежных и мягких вещей и действий».

Формальной стороне поэзии отводилось, как мы знаем, весьма видное место и в наших школьных пиитиках конца XVII — начала XVIII вв. Однако в школьной поэзии это вырождалось в чистый формализм, в стихотворческие фокусы. Большим искусником был в этом отношении и сам Ломоносов, свои первые уроки стихосложения вынесший из стен славяно-греко-латинской академии. Так, например, среди его стихов имеем превосходный образец формального мастерства — стихотворение, сплошь (за одним-двумя исключениями) состоящее только из слов, содержащих звук *г*, при чём им подобрано к ряду целых семьдесят девять таких слов:

Бугристы берега, благоприятны влаги,
О горы с гроздами, где греет юг ягнят,
О грады, где торги, где мозгокружны браги,
И деньги, и гостей, и годы их губят... и т. д.

Однако и в этом стихотворении не просто сказывается блестящее формальное мастерство Ломоносова, богатство его словаря, замечательное владение языком и стихом; оно целенаправлено, призвано служить раз-

решению теоретического спора о произношении *г* в русском языке. Считали, что *г* в одних словах должно произноситься твёрдо (год), в других, подобно украинскому, *г* = *h*. Ломоносов, видимо, не соглашался с этим и, приведя замечательно подобранный им каталог слов с *г*, предлагал спорщикам самим разрешить, в каких словах должно «быть *га*, а где стоять *глаголю*».

Исключительное внимание, уделяемое Ломоносовым вопросам художественной формы, далеко от формализма школьных пиитик XVII века и некоторых позднейших течений нашей и западной поэзии конца XIX — начала XX веков. Придавая огромную роль форме, Ломоносов вместе с тем настойчиво и решительно утверждает над ней первенство содержания. Об этом он не устаёт повторять во многих разделах «Риторики». Подробное изложение правил «словесной инструментовки» он также заканчивает характерным призывом не стараться слишком формально-педантически им следовать, не гоняться за простым подбором и нанизыванием звуков: «...сих правил строго держаться не должно, но лутче последовать самим идеям и стараться оные изобразить ясно». И через некоторое время повторяет снова: «больше должно наблюдать явственное и живое изображение идей, нежели течение слова» («Риторика», § 180). И поэзия самого Ломоносова, как мы видели, движима прежде всего постоянным наличием в ней дорогих и близких ему идей — пропаганды национально-государственной политики, развития производительных сил страны, мероприятий, направленных к росту научного знания и просвещения, и т. п. Осуществляться эта пропаганда, по условиям времени, могла успешнее всего в форме восхвалений государственно-просветительной деятельности монархов и монархинь. Жанровой формой для этих восхвалений была по преимуществу торжественная хвалебная ода.

Поэтика оды. По всему своему внутреннему характеру и по своей внешней функции ода была предназначена прежде всего для произнесения — громкого и торжественного чтения вслух, представляя собой своего рода похвальную речь в стихах. Основная задача поэта-одописца заключалась в том, чтобы сделать эту речь возможно более убедительной, красноречивой. Соответственно этому, поэзия, под которой Ломоносов понимал прежде всего словесное мастерство «высокого штиля», являлась в его сознании отраслью риторики, красноречия, отличавшейся от другой её отрасли — «оратории» — только тем, что она была облечена в стихотворную форму. Ритор, по Ломоносову, не только оратор, «вития», в узком смысле этого слова, но и вообще «писатель правил риторических», т. е. следующий в своих писаниях правилам красноречия. Излагает эти правила Ломоносов в специально составленной им «Риторике».

Первая редакция «Риторики» была написана Ломоносовым в 1744 г.; затем подверглась значительной переработке и дополнениям и была опубликована в 1748 г. под следующим выразительным названием: «Краткое руководство к красноречию, книга первая, в которой содержится риторика, показующая общие правила обоего красноречия, то есть оратории и поэзии, сочиненная в пользу любящих словесные науки трудами Михайла Ломоносова императорской Академии Наук и Исторического собрания члена, химии профессора». К этой первой книге Ломоносов предполагал впоследствии присоединить ещё две, которые должны были содержать специальные руководства «к сочинению речей в прозе», теории прозы («оратория»), и стихов («поэзия», т. е. пиитика). В своей «Риторике», как раньше в «Письме о правилах российского стихотворства», Ломоносов многое воспринял из аналогичных трудов древних и новых авторов. Однако важно то, что «Риторика» Ломоносова, вполне отвечавшая его личным теоретическим воззрениям и художественной практике, была первым русским печатным трудом этого рода. Она выдержала при жизни Ломоносова целых три издания (два первые вышли в течение одного года) и оказала огромное влияние как на современников, так и на всю нашу последующую литературу XVIII в. Особое просветительное значение придавало ломоносовскому учебнику риторики то, что он заключал в себе весьма большое собрание специально переведённых Ломоносовым образцов — отрывков из произведений целого ряда знаменитых мировых писателей (от Демосфена и Цицерона до Эразма Роттердамского и от Гомера, Теренция, Овидия, Вергилия, Горация до Камоэнса и Буало).

По словам самого Ломоносова в его «Риторике» «предлагаются правила трёх родов. Перьвые показывают, как изобретать оное, что о предложенной материи говорить должно; другие учат, как изобретенное украшать, третьи наставляют, как оное располагать надлежит: и по сему разделяется риторика на три части, на *изобретение, украшение* и *расположение*». Одним из важнейших свойств ритора-поэта Ломоносов справедливо считает «силу совображения» — «душевное дарование с одною вещию, в уме представленною, купно воображать другие, как-нибудь с нею сопряженные», т. е. способность к ассоциативному мышлению. В главе «О изобретении простых идей» Ломоносов и предлагает «в споможение» риторам правила, с помощью которых «из одной простой идеи расплодиться могут многие». Для большей наглядности — «яснейшего понятия» — Ломоносов даже прилагает целую таблицу наиболее распространённых «перьвых идей» и порождаемых ими «вторичных идей». Так, идея «страх» порождает «вторичные идеи» — «бледность; трясение членов, как листы от ветра в осень»; идея «зима» — «мороз, снег, град, дерева, лишенные плодов и листов, отдаление солнца»; «война» — «лютость неприятелей, мечи, копья, огонь, разорение, слезы разоренных» и т. д. От «вторичных идей», в свою очередь, происходят «третичные идеи». Так, от идеи «утро» рождаются «вторичные идеи» — «заря, скрывающиеся звезды, восходящее солнце, пение птиц и прочая». В свою очередь, от вторичной идеи «заря» возникают «третичные идеи» — «багряный цвет, сходство с некоторою округлою дверью и прочая». Чем больше в сознании ритора возникает идей, «тем и в сочинении слова больше будет изобилия». Дальше трактуется о том, как «сопрягать» — синтаксически сочетать между собой «изобретенные идеи». Затем следуют главы «О изобретении доводов», — доказательств выдвинутой ритором темы, «О изобретении витиеватых речей» (под «витиеватостью» Ломоносов понимает остроумие), наконец, об изобретении «вымыслов» (под «вымыслами» Ломоносов понимает художественное творчество в собственном смысле этого слова). Первый же параграф «Риторики» гласит: «Красноречие есть искусство о всякой данной материи красно говорить и тем преклонять других к своему об оной мнению». «Преклоняет» ритор своих слушателей и читателей не только логическими доводами. Последние, правда, достаточны для того, чтобы «удостоверить» «в справедливости предлагаемыя материи», однако задача красноречия заключается не только в том, чтобы убедить в истинности того или иного положения, но и сделать других «страстными к оной». Для этого оратор и поэт должны уметь «ударить в чувство». Целая специальная глава первой части говорит «о возбуждении, утолении и изображении страстей». Вторая часть «Риторики» содержит правила «украшения» изображённых идей: «Украшение есть изобретенных идей пристойными и избранными речениями изображение. Состоит в чистоте штиля, в течении слова, в великолепии и силе оного». Другими словами, вторая часть заключает в себе то, что мы сейчас называем стилистикой. Наконец, третья часть учит правилам «расположения изобретенных и украшенных идей» — посвящена вопросам композиции.

Сам Ломоносов оставил нам образцы «обоего красноречия» — не только «поэзии», но и «оратории». Наряду с одами им написано и несколько «похвальных речей», которые он произносил на торжественных заседаниях Академии наук — «Похвальное слово императрице Елисавете Петровне», «Похвальное слово Петру Великому». По тематике они в основном совершенно совпадают с одами (то же восхваление дел Петра и его преемников, те же восторженные гимны наукам). Образцом для речей Ломоносова служила латинская проза знаменитых древнеримских ораторов, в особенности Цицерона. Сказалось это и на самой конструкции его фразы — с необычной расстановкой членов предложения, с отнесением сказуемого в конец, с постановкой определения после определяемых, — и на построении периодов. Например: «Кто без ужаса представить может летящего по полям полтавским в устроенном к бою своем войске Петра, между градом пуль неприятельских, около главы его шумящих» («Слово похвальное Петру Великому»). Пушкин впоследствии осуждал за это ломоносовскую прозу: «однообразные и стеснительные формы, в кои отливал он свои мысли, дают его прозе ход утомительный и тяжёлый. Это схоластическая величавость, полу-славенская, полу-латинская...» Однако, в течение всего XVIII в. и далее, вплоть до появления «Истории государства Российского» Карамзина, похвальные речи Ломоносова и его же публичные «Слова» («Слово о пользе химии», «Слово об воздушных явлениях, происходящих от электрической силы», и т. п.), справедливо считались самыми выдающимися образцами «высокой» ораторской прозы.

Таким же оратором является Ломоносов и в своих одах. Написанные

по всем «правилам риторическим», оды его являются ярчайшим художественным воплощением стихотворно-ораторского стиля. Последнее, как мы знаем, вполне соответствовало и их целевому назначению — прославлять и возвеличивать правительственные мероприятия, направленные к утверждению национально-государственного бытия России, и сколь возможно «преклонять» к дальнейшей деятельности в том же направлении. «Страсти», которые стремился «возбудить» Ломоносов своими одами в слушателях-читателях, были «радость, удивление и благодарность». Средством к такому «возбуждению» был «пиитический восторг» самого ритора-одописца. Вспомним начало первой же оды Ломоносова «На взятие Хотина»: «Восторг внезапный ум пленил, ведет на верх горы высокой». Отсюда эмоционально-приподнятая, страстно-восторженная, «ударяющая в чувство» речь одописца, перебиваемая «вопрошениями», «ответствованиями», «обращениями», «указаниями», «восклицаниями» — «фигурами предложений», которые, по риторике Ломоносова, служат «для сильнейшего изображения известных вещей», для придания слову предельных «великолепия» и «силы».

Этому же заданию полностью отвечают и все остальные элементы стиля и вообще художественной формы ломоносовских од. Из так называемых «троп речений» («тропом» Ломоносов называет «пренесение речений или предложений от собственного знаменования к другому») особенное значение он придаёт «метафорам», благодаря которым «идеи представляются живее и великолепнее»; тому же призваны служить и «тропы предложений» — аллегория, гипербола и др., от которых «получает слово особливое возвышение и великолепие». И оды Ломоносова исполнены самых смелых, ярких и живописных гипербол, метафор и аллегорий (вспомним хотя бы его изображение России в виде гигантской женской фигуры, упирающейся ногами в великую Китайскую стену, а локтем опершейся на Кавказский хребет). Такова же излюбленная им метафора: «Брега Невы руками плещут» или следующая аллегория (по определению Ломоносова, аллегория получается «от стечения многих метафор, между собою сходных и некоторую взаимную принадлежность имеющих»), представляющая собой реализацию мифологического образа «розоперстой Авроры»:

Заря багряною рукою
От утренних спокойных вод
Выводит с солнцем за собою
Твоей державы новый год.

Все эти стилистические особенности в соединении со строгим подбором материала, осуществляемым исключительно в русле «высокого штиля», действительно сообщают одам Ломоносова ту необыкновенную пышность, великолепие, «высокое парение», к которому он сознательно стремился. Этому же заданию полностью отвечают и все остальные элементы стиля и вообще художественной формы Ломоносовской оды. Одним из характернейших признаков последней является словесное изобилие. Все его оды представляют собой грандиозные словесные сооружения, приблизительно одного и того же размера, обычно около 230—250 стихов (бывают оды и больше: так ода на прибытие Елизаветы Петровны из Москвы в Санктпетербург 1742 г. содержит целых 440 стихов, — редко меньше: ода на рождение Елизаветы Петровны 1757 г. — 180 стихов). Того же усиленно добивался Ломоносов и в самом звучании своих од — элемент, приобретавший в связи с их произносительной, речитативной функцией особенно важное значение. Этому призван был служить, как мы видели, и выбранный им стихотворный размер — ямб. То, что ямб должен был быть, по требованию Ломоносова, чистым, т. е. полноударным — без пиррихиев, также способствовало этому. Почти каждое слово, входившее в стих, должно было непременно нести на себе ударение, что тем самым выделяло, подчёркивало его. Специальный эффект звуковой выразитель-

ности, зачастую прямой изобразительности — звуковой живописи — достигался Ломоносовым, как мы видели, благодаря нарочитому подбору «писмен» — звуков. Словом, в одах Ломоносова все элементы формы были целенаправлены, соотнесены содержанию. В результате этого в поэтическом творчестве Ломоносова впервые на протяжении нашей литературы XVIII в. было обретено единство формы и содержания т. е. то, что является основным условием художественности и чего мы не имеем ни у Феофана, ни у Кантемира, ни, конечно, за отдельными крайне редкими исключениями, у Тредиаковского.

Тредиаковский, возражая в своём «Новом и кратком способе к сложению российских стихов» против употребления мужских рифм и, в особенности, против «mariage des vers», сочетания мужских рифм с женскими, в связи с этим, в порядке излюбленных им витиеватых речей, острил: «Таковое сочетание стихов так бы у нас мерзкое и гнусное было как бы оное, когда бы кто наипоклоняемую, наинежнейшую и самым цветом младости сияющую Эвропскую красавицу выдал за дряхлого, черного и девяносто лет имеющего арапа». Ломоносов, который, наоборот, с самого начала строил все свои оды на сочетании рифм, в одной из своих позднейших эпиграмм на «Штивелия» (нарицательное имя педанта) Тредиаковского, припомнив это, писал от имени «российской поэзии»:

Штивелий уверял, что муж мой худ и слаб,
Бессилен, подл и стар, и дряхлый был арап;
Сказал, что у меня, кривясь, трясутся ноги,
И нет мне никакой к супружеству дороги.
Я думала сама, что вправду такова —
Негодна никуда, увечная вдова.
Однако ныне вся уверена Россия,
Что я красавица — российска поэзия...

В стихах Ломоносова русская поэзия, действительно, впервые предстаёт нам «красавицей». В поэзии Ломоносова содержание впервые нашло себе адэкватное художественное воплощение. В этом смысле Ломоносов, действительно, является отцом нашей художественной литературы, но литературы только риторической, осуществляемой только в пределах «высокого штиля», замечательным представителем которого он и является. Поэзия Ломоносова, в лучших своих достижениях, представляет собой подлинную сокровищницу «высокого штиля». Пушкин, который вообще резко отрицательно относился к риторической поэтике Ломоносова, несмотря на это, постоянно черпал из этой сокровищницы, как только сам вступал на почву «высокой» тематики («Полтава», «Анчар» и др.).

Однако ограниченность сферой только «высокого штиля», конечно, существеннейшим образом ограничивает и степень отражения Ломоносовым действительности. В наброске плана неосуществлённой итоговой статьи по истории русской литературы Пушкин, между прочим, замечал: «Влияние Кантемира уничтожается Ломоносовым». Действительно, если Кантемир своими сатирами приоткрывает нам русскую действительность, ему современную, Ломоносов своими одами снова как бы закрывает её. «Натуре» сатир Кантемира противостоит идеальный мир ломоносовских од.

«Должностная» установка ломоносовских од, необходимость восхвалений во что бы то ни стало также не могли не отозваться на них неблагоприятным образом, не могла не сообщить им известную одноцветность, монотонность. Это вело и к неизбежной «штампованности» самого стиля од. Почти все они строятся по единому, как бы раз навсегда заданному себе поэтом чертежу-схеме: восторг восхищаемого на Парнас поэта, обращение его к музам, наступление сверкающего солнечного дня, изображение мирной и благоденственной жизни России, торжествующей над внешними врагами, восхваление очередного монарха, картины могущества, величия и природных богатств родной страны, ликование народа. Элементы

этой схемы, в той или иной последовательности, повторяются из оды в оду. Из оды же в оду повторяются почти одни и те же образы, метафоры, эпитеты. За исключением особо удавшихся од, получивших печать неотторжимой художественной индивидуальности, большинство их даже трудно отличить друг от друга. Отдельные куски одной оды можно порой почти без всякого изъяна перенести в другую. Необыкновенной похожести друг на друга всех ломоносовских од способствует одинаковость их метра (четырёхстопный ямб) и строфического членения (традиционная десятистишная строфа). Но вместе с тем всё это делает оды Ломоносова как бы вариациями на одну и ту же тему, единой непрекращающейся речью, направленной к торжеству всё тех же его «любимых идей».

Значение поэзии Ломоносова.

Поэтическое творчество и всё вообще литературное дело Ломоносова имеет исключительное, громадное значение в развитии всей нашей литературы. «Пётр Великий русской литературы», по словам Белинского, Ломоносов дал литературе послепетровского времени необходимый ей новый язык; довёл до конца и оправдал своей практикой преобразование нашего стихосложения, начатое Тредиаковским, создав формы того стиха, который был замечательно развит Державиным и достиг своего предельного художественного совершенства под рукой Пушкина. В творчестве Ломоносова наша литература XVIII в. впервые начала обретать подлинно художественную форму, становиться *художественной* литературой в настоящем смысле этого слова. Наконец, Ломоносов явился основоположником и высшим выражением «высокой», витийственной линии нашего классицизма. Жанр «пиндаровской», хвалебно-торжественной оды «российского Мальгерба» Ломоносова сделался одним из самых популярных жанров нашей литературы XVIII — начала XIX вв. Нет почти ни одного стихотворца XVIII в., который не писал бы хвалебных од. Зато весьма мало стихотворцев, которые оставались бы в основном, подобно Ломоносову, в пределах только хвалебно-одического жанра. Литературной школы в этом отношении Ломоносов не создал.

Продолжатели Ломоносова: Поповский. Василий Петров.

Прямым продолжателем Ломоносова был его ученик в области «словесных наук» Николай Никитич *Поповский* (около 1730—1760). Поповский окончил университет при Академии наук, где слушал лекции Ломоносова о «российском стихотворстве». Первые стихотворные опыты Поповского встретили горячее одобрение со стороны его учителя, рекомендовавшего его Шувалову. Ещё студентом Поповский начал главное своё произведение — перевод написанной в духе деизма дидактической поэмы «Опыт о человеке» виднейшего представителя английского классицизма XVIII в. Александра Попа. В 1755 г. при основании Московского университета Поповский был назначен в него профессором философии. Во вступительной речи, которой Поповский открыл курс лекций, он решительно высказался за преподавание философии не на латинском, а на русском языке, утверждая совсем по-ломоносовски, что «нет такой мысли, кою бы по-российски изъяснить было не возможно». На русском языке и стал он вести свой курс, стремясь сделать философию максимально доступной всем русским людям: «Итак с божиим споспешествованием начнем философию не так, чтобы разумел только один изо всей России или несколько человек, но так, чтобы каждый, российский язык разумеющий, мог удобно ею пользоваться». Всё это вызвало резкое сопротивление со стороны профессоров-иностранцев, с которыми Поповский повёл в университете такую же борьбу, какую Ломоносов вёл в Академии наук. Включился Поповский и в борьбу с реакционными церковниками за научное миросозерцание. В 1756 г. Синод запретил издание перевода Поповским «Опыта о человеке» на том основании, что автор выдвигает в нём «коперникову систему, тако ж и мнение о множестве миров». Благодаря хлопотам Ломоносова и Шувалова «Опыт» удалось издать, но с заменой целого ряда предосудительных стихов неуклюжими виршами, изготовленными кем-то из церковников. При этом Поповский своеобразно сигнализировал непринадлежность ему этих изменений, напечатав все их другим шрифтом. Поповский разрабатывал в основном те же жанры, что и Ломоносов (хвалебная ода, торжественная речь, дидактическое послание), насыщая их теми же идеями и мотивами, которые страстно выдвигал и отстаивал его учитель (см., например, его эпистолу И. И. Шувалову «О пользе наук и о воспитании в оных юношества»). Крайняя взыскательность к себе Поповского была причиной того, что он очень мало печатал из написанного им. За несколько дней до смерти он и вовсе сжёг свои рукописи. Но и то немногое, что до нас дошло из его

творчества, по мастерству стиха, силе и точности языка оправдывает высокую оценку, дававшуюся его произведениям современниками. Особенной популярностью пользовался перевод «Опыта о человеке», выдержавший четыре издания и сделавшийся одним из произведений, прочно вошедших в литературное сознание всей второй половины нашего XVIII в. Несомненно внимательными и сочувствующими читателями «Опыта» были, в числе других, и Державин, и Радищев. Ранняя смерть Поповского помешала ему стать достойным преемником Ломоносова.

«Вторым Ломоносовым», Ломоносовым екатерининского времени в придворно-официальных кругах склонны были считать поэта Василия Петровича Петрова (1736—1799). Как и Ломоносов, Петров был учеником славяно-греко-латинской академии, где позднее преподавал пиитику и риторику. После оды «На карусель» (род придворного турнира) 1766 г., Петров был замечен Екатериной II, и перед ним открылась возможность придворной карьеры (был назначен библиотекарем и личным чтецом императрицы). Петров был талантливым оратором, превосходно знал древние и все главные европейские языки. Помимо од он написал большое число стихотворных посланий, поэму «На победы российского воинства под предводительством графа Румянцева», замечательно точно перевёл «Энеиду» Вергилия и др. Но основным, прославившим его у современников, жанром Петрова была хвалебная ода. Однако оды Петрова, восхваляя величие российской империи, лишены той высокой идейной зарядки (глубокий национально-патриотический пафос, преданность науке), которой исполнены оды Ломоносова. Зато весьма усиливается в них элемент льстиво-придворных воспеваний как Екатерины, «карманным стихотворцем» которой сам он себя именует, так и её фаворитов, в особенности Потёмкина, особым покровительством которого он пользовался. «Это был тот орёл, — писал он сам после смерти Потёмкина, — на плечах коего сидя, я пел, не боясь молний и громов». Соответственно этому в творчестве Петрова деградирует и стиль ломоносовской оды. В формальном отношении его оды гораздо разнообразнее од Ломоносова. Он разнообразит строфику, чередует рифмованные строфы с безрифменными, зачастую пишет вольным (разностопным) ямбом, слагает оды на античный лад, расчленяя их на строфы, антистрофы, еподосы. Стих его громок и силен, ярок в живописном отношении, рифмы звучны. Но осуществлённой гармонии между содержанием и формой мы у него уже не найдём: формальная сторона в его одах явно перевешивает. Нарочитая исхищрённость словаря, усложнённость синтаксиса, зачастую резко латинизированного, натянутость метафор, погоня за чисто словесными эффектами — всё это представляет собой явный шаг назад от Ломоносова, возвращая нас к временам той схоластической риторичности, с которой боролся Феофан Прокопович:

Султан ярится! ада дщери
В нем фурии раздули гнев.
Дубравные завыли звери,
И волк, и пес разинул зев;
И криками нощные враны,
Предвозвещая кровь и раны,
Все полнят ужасом места;
И надералию комета
Беды на часть полночну света
Трясет со пламенна хвоста.

(Ода «На войну с турками», 1769 г.).

Начальными словами этой оды — «Султан ярится» — Пушкин начинает свою пародийную оду «Графу Хвостову».

Чем дальше, тем больше стиль Петрова впадает в прямую «тредиаковщину»:

Явилась радуга на небе!
И ярко зрятся в ней цветы.
Ах! кие ты лучами, Фебе,
На тучах пишешь красоты!
На тучах громами звучавых...
И се, сквозь облаки прозрачны,
Любезна блещет синева;
По одожденьи, луги злачны
Благоухают и древа.

(Ода «На торжество мира», 1793 г.)

Официальность восхвалений Петрова вызывала резкие нападки на него со стороны всех писателей, в той или иной мере оппозиционных екатерининскому режиму (В. Майков, Эмин, Новиков). Напал на него и принципиальный противник ломоносовской поэтической системы Сумароков, пародируя в одной из своих «вздорных од» его первую же оду «На карусель». В дальнейшем именно Петров, идейно снизивший жанр Ломоносовской оды и вместе с тем доведший до крайностей её риторическую систему, облегчил нападки на одопись и со стороны писателей-сентименталистов. Его в значительной степени имеет в виду Дмитриев, издеваясь над «пиндарящими» одописцами в своей прославленной сатире 1794 г. «Чужой толк».

Но вместе с тем в одах Петрова имелись и некоторые прогрессивные черты: формалистически усложнив стиль оды, Петров вместе с тем опростил общий её тон. Ломоносов был очень близок к И. И. Шувалову, но оды — эту, по его представлению, высшую форму поэтического творчества — удостоивал обращать только к монархам. Петров обращается с одами и к Г. Орлову, и к Потёмкину. Самые оды его к Екатерине также явно отличны от одописи Ломоносова: тон почтительной лести иногда сочетается в них с шутливостью, известной короткостью, почти фамильярностью, которую никогда не позволяет себе Ломоносов в отношении воспеваемых им «земных богинь». Встречаются подчас в одах Петрова элементы сатиры. Все эти черты в какой-то мере подготовляют переход от одописи Ломоносова к одам автора «Фелицы» Державина.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Лучшим изданием сочинений Ломоносова является академическое издание под ред. М. И. Сухомлинова (изд. Академии наук, т. I—VII, 1891—1934). Художественные произведения Ломоносова и его статьи по вопросам литературы и языка помещены в первых четырёх томах; там же — похвальные слова, речи; из материала V тома представляет историко-литературный интерес «Явление Венеры на солнце наблюденное...». Все сочинения Ломоносова сопровождаются обстоятельными комментариями, составленными М. И. Сухомлиновым. Избранные стихотворения Ломоносова: в серии «Библиотека поэта» — «Ломоносов, Стихотворения», под ред. акад. А. С. Орлова, при участии А. Малеина, П. Беркова и Г. Гуковского (в издание введены и избранные статьи Ломоносова о литературе, которым предшествует заметка П. Беркова «Литературно-теоретические взгляды Ломоносова», стр. 241—257; в конце книги — краткие комментарии) и в малой серии «Библиотеки поэта», вып. 4 — «В. Тредиаковский. М. Ломоносов, А. Сумароков. Стихотворения», под ред. П. Беркова и Г. Гуковского, со вступительной статьёй П. Беркова, 1935. Избранные философские сочинения Ломоносова под ред. и с предисловием Т. Васецкого, М. 1940.

Сжатая научно-популярная биография Ломоносова дана Б. Н. Меншуткиным — «Жизнеописание Михайла Васильевича Ломоносова», М. — Л. 1937; см. ещё биографический очерк, в несколько беллетризованной форме, Г. Шторма — «Ломоносов» (в серии «Жизнь замечательных людей»), М. 1933. Более обширные биографические работы: П. Пекарский, «Ломоносов, М. В.» (в книге Пекарского «История Академии наук в Петербурге», т. II, стр. 259—963); А. А. Куник «Сборник материалов для Истории Академии наук в XVIII веке» (статьи: «Об отношении Ломоносова к Тредиаковскому по поводу «Оды на взятие Хотина»; «Материалы для биографии Ломоносова с 1736 по 1741 г.»; «Ода гр. Шувалова на смерть Ломоносова»; «Ода Фенелона, переведенная М. Ломоносовым» и др.), СПБ., 1865, I—II, стр. VIII—LVI, 87—434, 501—530. П. С. Билярский, Материалы для биографии Ломоносова, СПБ. 1865. См. также небольшую заметку Н. С. Тихонравова, основанную на архивных документах, «Материалы для биографии Ломоносова» в «Сочинениях» Н. С. Тихонравова, т. III, ч. 2, стр. 24—31.

Свод основных критических статей и отзывов о Ломоносове (полностью и в извлечениях) — в сборнике С. А. Венгерова «Русская поэзия», вып. VI, СПБ. 1897, стр. 248—313 (там же пространное извлечение из биографии Ломоносова П. Пекарского). Последняя монографическая работа о Ломоносове П. Н. Беркова — «Ломоносов и литературная полемика его времени», 1750—1765, Л. 1936. Общая характеристика Ломоносова-поэта — в статье С. Бонди «Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков» (вступит. статья к сборнику стихотворений Тредиаковского в серии «Библиотека поэта», специально о Ломоносове — стр. 20—43).

Важнейшие дореволюционные работы о Ломоносове: К. Аксаков, «Ломоносов в истории русской литературы и русского языка», М. 1846, или в Собрании сочинений Аксакова, т. II, М. 1875; две книжки А. Будиловича — «Ломоносов как натуралист и филолог», СПБ. 1869, и «Ломоносов как писатель», сборник материалов для рассмотрения авторской деятельности Ломоносова, СПБ. 1871; сборник статей под ред. В. В. Сиповского — «М. В. Ломоносов» СПБ. 1911 (наибольший историко-литературный интерес имеют статьи: О. Покотиловой «Предшественники Ломоносова в русской поэзии XVII и начала XVIII столетия», стр. 66—92, и Е. Грещищевой — «Хвалебная ода в русской литературе XVIII в.», стр. 93—149); «Ломоносовский сборник», изд. Академии наук, СПБ. 1911 (здесь статья В. И. Резанова «Трагедии Ломоносова», стр. 235—265; статья И. К. Сухоплюева «Взгляды Ломоносова на политику народонаселения», важная для уяснения общественно-политических взглядов Ломоносова, стр. 163—234, и ряд биографических статей и разысканий); А. П. Кадлубовский, «Об источниках Ломоносовского учения о трёх стилях», (в сборнике историко-филологического общества при Харьковском университете, т. XV, 1908, стр. 83—89); А. И. Соболевский, «Ломоносов в истории русского языка», СПБ. 1911.

Определяющий характер для правильной постановки вопроса о значении деятельности Ломоносова имели юбилейные дни 1936 г. (225 лет со дня рождения Ломоносова), см. передовую «Правды» «Гениальный сын великого народа» (№ 317 от 18 ноября 1936 г.); в том же номере — статья Л. Тимофеева «Основатель русской литературы». Из новейших работ следует упомянуть главу о Ломоносове Д. К. Мотольской в «Истории русской литературы» Академии наук СССР, т. III, стр. 264—348; статьи Л. В. Пумпянского «Очерки по литературе первой половины XVIII века» («Ломоносов в 1742—1743 гг.», и «Ломоносов и Малерб»), «XVIII век»

сб. под ред. акад. А. С. Орлова, стр. 102—132; С. Н. Чернова «М. В. Ломоносов в одах 1762 г.» (там же, стр. 133—180) и сообщение Е. Я. Данько «Из неизданных материалов о Ломоносове», «XVIII век», сб. 2, М. — Л. 1940, стр. 248—275. Популярное изложение философских и социально-политических взглядов Ломоносова дано в брошюре Г. Васецкого «М. В. Ломоносов. Его философские и социально-политические взгляды», М. 1940.

Библиографические работы: С. И. Пономарёв, «Материалы для библиографии литературы о Ломоносове», СПБ. 1872; «Выставка: Ломоносов и елизаветинское время», отд. VI (изд. 2-е), СПБ. 1912, и отд. VII, Петр., 1918; С. Чернов, «Литературное наследство Ломоносова» («Литературное наследство», кн. 9—10, стр. 327—339).

О Поповском и В. Петрове см. в «Русской поэзии» под ред. С. А. Венгерова, т. I, стр. 354—452 и 815—821, примечания и дополнения — стр. 328—332 и 332—333.



Сумароков

Александр Петрович Сумароков (1718—1777), в противоположность поповичу Тредиаковскому и крестьянину Ломоносову, происходил из старого боярского рода. Отец его занимал видные государственные посты. Однако сам Сумароков предпочёл карьере чиновника деятельность на поприще литературы.

Личность и деятельность. Сумароков был первым писателем-дворянином, для которого литературная работа стала основным делом жизни. Он служил некоторое время на военной службе, затем с 1756 г. — директором театра. Но и в эти годы литературная работа стояла для него на первом месте. В 1761 г. он вовсе отошёл от всякой служебной деятельности и предался всецело писательству. Литературная деятельность Сумарокова носила исключительно разнообразный и напряжённый характер: он выступал как драматург, как поэт, разрабатывавший почти все мыслимые в то время стихотворные жанры, как теоретик, критик, историк, публицист. Самое энергичное участие принял Сумароков и в появившихся у нас в это время первых журналах. В 1759 г. он взялся за издание собственного литературного журнала «Трудолюбивая Пчела» — первого частного русского журнала, выпускавшегося одним лицом. К участию в журнале, просуществовавшем в течение всего лишь одного года, Сумароков привлёк своих многочисленных литературных учеников и последователей. Но особенно много печатался в нем он сам (некоторые номера состояли сплошь из его произведений; из 130 стихотворений, опубликованных в «Трудолюбивой пчеле», 114 принадлежат ему самому). Сумароков всячески стремился возвысить занятия литературой и искусством в глазах общества. Едва ли не по его инициативе актёры вновь организованного театра во главе с купеческим сыном Волковым были отданы для получения образования в привилегированное дворянское учебное заведение. Позднее он выхлопотал актёрам право ношения шпаг, как дворянам.

Первым у нас Сумароков заговорил о знатной «черни», противопоставляя ей людей науки и искусства: «У нас сие имя всем тем дается, которые не дворяне. Дворянин! Великая важность! Разумный священник и проповедник величества божиего или кратко богослов, естествослов, астроном, ритор, живописец, скульптор, архитектор и протч. по сему глупому положению члены черни. О несносная дворянская гордость, достойная презрения и поругания! Истинная чернь суть невежды, хотя бы они и великие чины имели, богатство Крезово и влекли бы свой род от Зевса и Юноны, которых никогда не бывало».

В позднейшей критической литературе много писалось о необычайном писательском самомнении Сумарокова, о непомерно преувеличенном значении, которое он придавал своему творчеству. Сумароков, действительно, считал себя подлинным создателем новой русской литературы. Он неоднократно писал о себе: «Вольтер и Я». Задумав однажды предпринять путешествие за границу с целью описания своих путевых впечатлений, он просил у казны пособия в двенадцать тысяч рублей, указывая, что оно окупится с избытком по издании его книги. В специальной докладной записке по

этому поводу он замечал: «Каково мое перо, о том и по худым переводам все ученейшие в Европе знают... и что я России сделал честь моими сочинениями, в том я всех ученейших людей во всей Европе свидетелями имею... Ежели бы таким пером, каково мое, описана была вся Европа, не дорого бы стоило России, ежели бы она и триста тысяч рублей на это безвозвратно употребила». Однако подобное, столь смешное в глазах позднейших критиков и исследователей, самомнение до известной степени оправдывалось той исключительной популярностью, которой пользовалась писательская деятельность Сумарокова в литературных кругах его времени.

Литературная слава нимало не облегчала Сумарокову его жизненных тягот. Почвы для того чтобы жить литературой, не пользуясь милостями меценатов, существовать на независимый литературный заработок, у нас тогда ещё не было. Последние годы жизни Сумарокова были омрачены тяжёлыми материальными лишениями. Дом Сумарокова со всем находящимся в нём имуществом, в том числе книгами и рукописями, был описан и продан за долги, сам автор был выброшен на улицу. «Происшедшему от знатных предков и имеющему чин и орден и прославившемуся к чести своего отечества во всей Европе, таскаться по миру и замерзать на улице не позволяется», — писал Сумароков Потёмкину, прося его о заступничестве. «Всему сему, — жаловался он около того же времени самой Екатерине, — главная причина любление моё к стихотворству: ибо я на него полагаяся и на словесные науки, не столько о чинах и об имении рачил, как о своей музе». Горькие жалобы на условия современной ему русской действительности, на бесполезность у нас «ума» и «славы» изливал Сумароков и в стихах:

Слаба отрада мне, что слава не увянет,
Которой никогда тень чувствовать не станет.
Какая нужда мне в уме,
Коль только сухари таскаю я в суме?
На что писателя отличного мне честь,
Коль нечего ни пить, ни есть? («Жалоба».)

С горя Сумароков запил. Когда, покинутый всеми близкими, он умер, после него не осталось даже денег на погребение; его схоронили на свой счёт московские актёры, нёсшие его гроб на руках до Донского монастыря.

Однако, безгранично преданный поэзии, «бедному своему рифмичеству», как иронически отзывался Ломоносов, Сумароков ни в какой мере не был представителем искусства для искусства. Наоборот, почти всё его творчество — и в этом и сильная, и слабая его сторона — насквозь тенденциозно, является проводником и проповедником определённых общественно-политических взглядов автора.

Сумароков был ярко выраженным дворянским идеологом. То, что дворянство является основным, первенствующим сословием в государстве, это было для него некоей социальной аксиомой, чем-то само собой разумеющимся. Но самое дворянство понимается им не в качестве родовой аристократии, а в духе новых идей петровского и послепетровского времени. Мало родиться дворянином, надо ещё закрепить право на это название соответствующим поведением — делами. В одной из наиболее замечательных сатир Сумарокова, «О благородстве», опубликованной незадолго до его смерти, имеются следующие энергичные строки:

Какое барина различье с мужиком?
И тот, и тот земли одушевленный ком.
А если не ясняй ум барской мужикова,
Так я различия не вижу никакова.

Ясность ума заключается в отчётливом сознании дворянином своего общественно-социального долга («должности» — в характерном словоупотреблении Сумарокова). «Добродетель» дворянина — его «должность» — состоит в служении «пользе общества». Именно это моральное превосходство, а не просто звание — «дворянско титло» — резко отделяет дворянина от остальной недворянской массы — «низких людей».

В вопросе об отношении дворянина к этим «низким людям», т. е., прежде всего, к крепостным крестьянам, Сумароков продолжает гуманную линию Кантемира, энергично выступая против злоупотреблений крепостным правом. Один из современников рассказывает, что «Сумароков не мог слышать равнодушно, когда в каком-либо доме в его присутствии называли людей *хамово племя.* С сильною досадою вскакивал он со стула, хватал шляпу, убегал и никогда уже не возвращался в сей дом». Полюбив свою крепостную девушку, Сумароков оставил прежнюю семью и, к вящему скандалу всего дворянского общества, узаконил свою крепостную связь браком. Но всё это не мешало Сумарокову быть убеждённейшим сторонником необходимости сохранения для России института крепостничества. В ещё большей степени, чем автор «Тилемахиды», был Сумароков и резким противником «деспотичества». Это ставило его, вместе с главой дворянского либерализма того времени, воспитателем наследника Павла Петровича графом Никитой Паниным, к кружку которого Сумароков примыкал, в оппозицию сперва Елизавете, затем Екатерине II, которые, в свою очередь, стали относиться к Сумарокову с нарастающим недоброжелательством и демонстративно подчёркиваемым пренебрежением. Мера оппозиционности Сумарокова была ограничена его твёрдой убеждённостью в необходимости существования России как крепостнической

монархии. Но для своего времени Сумароков был безусловно передовым человеком, дворянским просветителем, последователем новейших европейских философов от Локка до Вольтера, до родоначальника европейского политического либерализма Монтескьё, противником церковного суеверия и предрассудков, борцом против старых домостроевских пережитков семейного уклада и быта, поборником женского образования, женских прав. Всеми этими чертами Сумароков насытил и своё творчество. Именно этим объясняется и та исключительно высокая оценка, которую нашла его литературная деятельность у представителей передовой демократической мысли второй половины XVIII в.: Новикова, Радищева.

Творчество. И Тредиаковский, и Ломоносов были воспитанниками Славяно-греко-латинской академии, связывавшей их со старой церковно-схоластической культурой. Оба боролись с ней — Тредиаковский на литературно-языковых, Ломоносов на общенаучных путях; но в то же время на обоих она наложила свой отпечаток. У Тредиаковского это выразилось в рецидиве «славянщизны», у Ломоносова сказалось на том особом значении, которое он придавал языку «книг церковных».

Сумароков был питомцем «рыцарской академии» — Шляхетного корпуса.

Сам Сумароков, претендовавший на значение создателя новой русской поэзии, в частности, на имя отца нового тонического стихосложения, любил подчёркивать впоследствии полную самостоятельность своих первых литературных опытов. В то время когда он начал писать, заявлял Сумароков впоследствии, «и стихотворцев у нас ещё не было и научиться было не у кого. Я будто сквозь дремучий лес, сокрывающий от очей моих жилище муз, без проводника проходил... Русским языком и чистотою склада, ни стихов, ни прозы, не должен я никому кроме себя» (Статья «К несмысленным рифмотворцам»). Заявление это не соответствует фактам. В стены шляхетного корпуса проникали новые литературные веяния, быстро находившие сочувственный отклик среди юных его питомцев. Первые кадетские оды написаны дореформенными силлабическими виршами, вроде:

Изготовится Марсов Корпус в своем чине:
Писать благодарные стихи з сердца ныне.

Однако вскоре кадеты начали слагать стихи по «Новому и краткому способу» Тредиаковского. Первые кадетские оды носят ещё безличный характер, идут от имени всей «Шляхетной академии наук юношества» вообще. Но уже вскоре из среды кадет выделяется стихотворец, «присовокупляющий» к общим поздравлениям свои особые стихи, идущие за его личной подписью, — М и х а и л С о б а к и н. Собакин был не только, по свидетельству современников, «одним из образованнейших людей своего времени», но и несомненно способным стихотворцем. Но его поэтическая деятельность не вышла за пределы литературного дилетантизма: число дошедших до нас его стихов незначительно, и сколько-нибудь заметного влияния на развитие нашей новой поэзии он не имел [1]. Иной была судьба другого корпусного стихотворца, выступившего со своими первыми подписанными стихами три года спустя после Собакина, в 1740 г., — Сумарокова. В этих первых стихах, тоже поздравительных одах Анне Ивановне, «от кадетского корпуса сочиненных чрез Александра Сумарокова», — Сумароков также является в отношении стихосложения правоверным учеником Тредиаковского (одна из од написана пентаметром Тредиаковского, другая его же «героическим эксаметром»). Позиции Тредиаковского Сумароков отстаивает в это время столь убеждённо и горячо, что в ответ на первую ямбическую оду Ломоносова — его знаменитую оду «На взятие Хотина», — откликается направленной против него эпиграммой, до нас не дошедшей. Однако художественная практика Ломоносова скоро побеждает Сумарокова, который также начинает писать ямбами (см., например, его «Оду XIX», к которой сам автор даёт подзаголовки: «Сочиненная в перьвые лета моего во стихотворстве упражнения» [2]. Для Сумарокова Ломоносов в это время — «наших стран Мальгерб: он Пиндару подобен» («Епистола о стихотворстве», 1748).

От первого десятилетия литературной деятельности Сумарокова до нас дошло немного. По его собственным словам, он сжёг все, за это время

---

[1] О литературной деятельности М. Собакина см. сообщение П. Б е р к о в а, У истоков дворянской литературы XVIII века. Поэт Михаил Собакин, «Литературное наследство», «XVIII век», кн. 9—10, М. 1933, стр. 421—432. Образцы его поэзии в сборнике «Вирши. Силлабическая поэзия XVII—XVIII веков», 1935, стр. 255—262.

[2] «Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе», изд. 2-е Н. Новикова, ч. II, М. 1787, стр. 166—172. Все дальнейшие цитаты, кроме особо отмеченных случаев, даются по этому изданию.

им написанное («К несмысленным рифмотворцам»). В одной из автобиографических элегий сам он так описывает свой творческий путь. Первыми опытами его были, как и у Кантемира, и у Тредиаковского, столь модные в то время песенки в любовном роде; затем близко примыкающие к ним пасторали:

Ерата перьва мне воспламенила кровь;
Я пел заразы глаз и нежную любовь:
Прелестны взоры мне сей, пламень умножали:
Мой взор ко взорам сим, стихи ко мне бежали,
Стал пети я потом потоки, берега,
Стада и пастухов и чистые луга:
Ко Мельпомене я впоследок обратился,
И взяв у ней кинжал к Театру я пустился.

«К Театру пустился» Сумароков в 1747 г., когда в печати появилась его первая трагедия «Хорев», послужившая, как мы уже знаем, толчком к восстановлению у нас постоянного публичного театра. С этого времени и начинается самостоятельная литературная деятельность Сумарокова в качестве одного из трёх (наряду с Тредиаковским и Ломоносовым) виднейших деятелей нашего классицизма середины XVIII в. 1747 г. — дата в своём роде столь же значительная в летописях новой русской литературы, как 1730 г. — дата появления «Езды в остров любви» и первых стихов Тредиаковского, и даже 1739 г. — дата написания Ломоносовым «Оды на взятие Хотина».

Трагедии. Сумароковым было написано девять трагедий. Вслед за «Хоревом» — в 1748 г. — «Гамлет», затем явились в 1750 г. — «Синав и Трувор» и «Артистона», в 1751г. — «Семира». Снова обратился к писанию трагедий Сумароков после большого перерыва в течение целых семи лет: в 1758 г. была представлена его новая трагедия «Ярополк и Димиза». Затем последовал новый, ещё более длительный перерыв в десять лет, после чего появились его последние трагедии «Вышеслав» (1768), «Димитрий Самозванец» (1771) и, наконец, за три года до смерти, «Мстислав» (1774).

Существенно новой чертой трагедий Сумарокова, резко отличавшей их от всей предшествовавшей ему русской драматургии, являлось то, что в основу их была полностью положена драматургическая система европейского классицизма XVII—XVIII вв.

Трагедия Сумарокова «Хорев», написанная по всем правилам классицизма, явилась первой наглядной демонстрацией новой драматургической системы. Почти одновременно с этим в 1748 г., Сумароков опубликовал свою «Эпистолу о стихотворстве» (В 1774 г. он издал её в переработанном виде под названием «Наставление хотящим быти писателями»). «Эпистола о стихотворстве» явилась не только наиболее полно развёрнутым литературно-теоретическим манифестом русского классицизма, но и своего рода программой всей последующей литературной деятельности самого Сумарокова.

«Эпистола» непосредственно примыкает к «Искусству поэзии» Буало. Почти полностью повторяет предписания Буало, и то, что пишет Сумароков о трагедии. В пьесах театра Кунста, так же, как и в трагедокомедии Феофана Прокоповича, как мы знаем, трагическое и комическое начала свободно переплетались друг с другом. Сумароков, наоборот, требует, чтобы трагическое и комическое начала были решительно отделены друг от друга; смешивать их между собой в пределах одной пьесы — «раздражать» «слезами Талию, а Мельпомену смехом» — ни в коем случае не допускается. Смеяться можно и должно только в комедиях: «трагедия нам плач и горесть представляет». Мистико-мифологический элемент, обязательный не только в школьных драмах, но имевшийся даже и у Феофана Прокоповича, из трагедий Сумарокова решительно исключён. Все они происходят на земле и между вполне реальными персонажами. Но в то же время круг явлений действительности, которые могут

составлять предмет трагического изображения, строго ограничен. Героями трагедии могут быть только представители высших социальных слоёв: «Посадский, дворянин, маркиз, граф, князь, владетель».

Цель трагедии — воспитательно-дидактическая: в ней должен быть показан во всём своём отталкивающем безобразии порок и, наряду с этим, «должна цвести святая добродетель». Для того чтобы цель эта была достигнута наилучшим образом, необходимо, чтобы у зрителя возникала полная иллюзия, что перед его глазами происходит не игра актёров, а совершаются события действительной жизни. Стремлением, с одной стороны, к наибольшей впечатляемости, с другой — к максимальному достижению подобной иллюзии мотивируется и знаменитый закон трёх единств: единое действие должно происходить в пьесе на одном месте и совершаться в течение условного промежутка времени не более 24 часов, — закон, который играл такую безусловно-обязательную роль в драматургии классицизма («вне трёх единств нет спасения», — твердили её теоретики).

Действие — сценическая фабула — должно быть едино для того, чтобы внимание зрителей не рассеивалось, было сосредоточено исключительно на данной ситуации. Стремление к сосредоточению действия обусловливает и весьма малое число участников пьесы. В трагедиях Сумарокова участвует обычно не больше 6—8 действующих лиц (не считая безымённых персонажей, таких, как «вестник», «воины» и т. п.), при чём Сумароков, видимо, стремился уменьшить и это число: в одной из наиболее художественно удавшихся его трагедий, «Синав и Трувор», поименовано всего четыре лица, в «Вышеславе» и «Димитрии Самозванце» — по пяти. Требования единства места и времени мотивируются стремлением сообщить пьесе большее правдоподобие:

Не тщись глаза и слух различием прельстить
И бытие трех лет мне в три часа вместить:
Старайся мне в игре часы часами мерить,
Чтоб я, забывшися, возмог тебе поверить,
Что будто не игра то действие твое,
Но самое тогда случившесь бытие...

То же говорится и об единстве места:

Не сделай трудности и местом мне своим,
Чтоб мне театр твой зря имеючи за Рим,
Не полететь в Москву, а из Москвы к Пекину.
Всмотряся в Рим, я Рим так скоро не покину.

Конечно, подобное стремление к иллюзии полной жизненности происходящего на сцене не имеет ничего общего с подлинным реализмом в искусстве. Над наивностью именно этого чисто внешнего правдоподобия смеялся Пушкин, когда в период работы над «Борисом Годуновым» стал размышлять над сущностью драматургического творчества: «...классики... основывали свои правила на правдоподобии, — писал он в это время одному из своих друзей, — а между тем именно оно-то и исключается самой природой драматического произведения... Какое, к чорту, может быть правдоподобие в зале, разделённой на две половины, в одной из коих помещается две тысячи человек, будто бы невидимых для тех, кто находится на подмостках». Но вместе с тем следует отметить, что построение классицистических трагедий является одной из замечательных и весьма сильных их сторон. Узкие внешние рамки действительно способствуют как максимальной сжатости, напряжённости фабульной ситуации, так и предельному сосредоточению на ней внимания зрителей. Композиционная стройность, чёткость трагедий Сумарокова особенно резко ощутима, если сравнить их с бесформенным, громоздким построением большинства пьес нашей досумароковской драматургии, вроде уже известного нам «Акта о Калеандре».

Теоретически определяемые Сумароковым в «Эпистоле» «свойство и сила драм» полностью кладутся им в основу его драматургической практики. Непосредственным образцом последней являются для него трагедии французских классицистов (не владея латинским и греческим языками, произведения античных авторов он читал тоже во французских переводах).

Особенно значительным было влияние на Сумарокова драматургии Расина. Сам Сумароков, исчисляя свои заслуги перед русской драматургией, сравнивал свою роль именно с ролью Расина. «Российским Расином» с гордостью именовали Сумарокова и сочувствовавшие ему современники. В трагедиях Корнеля на первое место выдвигалась тема общественного долга, торжествующего над всеми остальными человеческими чувствами и

страстями. Расин, наоборот, сделал основной движущей пружиной своих трагедий любовную страсть. Именно поэтому в его трагедиях на первый план обычно выдвигаются женские образы — героини. Как и все наши первые поэты-классицисты, — и Кантемир, и Тредиаковский, и даже Ломоносов, — Сумароков начал свою литературную деятельность с любовной лирики. Однако в то время как все только что названные писатели от любовных тем весьма скоро отошли, в творчестве Сумарокова на всём его протяжении любовные лирические жанры продолжают занимать весьма видное место. «Открытель таинства любовныя нам лиры», — называет его один из его литературных учеников и последователей, И. П. Елагин. Верен любовной теме остаётся и Сумароков-трагик. Однако в своих трагедиях он сочетает любовную и гражданскую тематику; как и у Расина, в основу роковых событий, развёртывающихся в его трагедиях, кладётся им могучая, неодолимая любовная страсть. «В победах, под венцом, во славе, в торжестве || Спастися от любви нет силы в существе», — эти слова Гостомысла в «Синаве и Труворе» могут быть взяты в качестве эпиграфа ко всем трагедиям Сумарокова.

Подобно Расину, весьма видное место отдаёт он и обрисовке женских героических образов. Ряд его трагедий называется именами женщин-героинь: «Семира», «Артистона», «Ярополк и Димиза». «Семира» была одной из трагедий, особенно прославившей его среди современников, именовавших его «певцом Семиры». Однако существенное отличие Сумарокова от Расина заключается в том, что, выдвигая на первый план любовную страсть, он одновременно сообщает своим трагедиям отчётливо выраженную гражданскую окраску. На слова одного из героев: «О боги, есть ли что сильняй любовной страсти» Сумароков всеми своими трагедиями даёт положительный ответ. Основной узел трагической коллизии завязывается во всех трагедиях Сумарокова вокруг борьбы любовной страсти и долга, при чём торжествует в этой борьбе обычно долг, т. е. разрешается трагическая коллизия по-корнелевски. Если любовная страсть нечто роковое, стихийное, то долг коренится в сознании, в разуме. Подчинить чувство разуму, страсть — долгу, «покорить сердце» «в правление уму» — к этому и сводится та трагическая борьба, которая не только происходит в душах всех героев сумароковских трагедий, но и составляет, по Сумарокову, сущность трагического действия вообще. Эта концепция трагического находится в тесной связи с уже известным нам представлением Сумарокова о преобладающем значении и роли дворянства в жизни страны.

Кому больше дано, считает Сумароков, с того больше и спрашивается. Грех, совершаемый не дворянином, заслуживает снисхождения. Грех дворянина — не извинителен. И чем выше стоит человек на ступенях социально-общественной лестницы, тем больше и ответственнее его «должность» по отношению к обществу и, одновременно, тем сильнее должно быть выражено в нём «великодушие» (в первоначальном прямом смысле этого слова — великость души), сказывающееся прежде всего в чрезвычайно развитом чувстве долга, чести. Отсюда и ограничение действующих лиц трагедии только аристократическими персонажами, которые, по Сумарокову, одни лишь могут явиться подлинными носителями чести и долга. Внушать эти чувства, заражать ими зрителей — составляет основную задачу трагедий Сумарокова. Его трагический театр — школа аристократических «гражданских» добродетелей. Торжество общего над частным, государственной и общественной пользы над стремлением к личному счастью — такова основная нота всех трагедий Сумарокова. Их лейтмотив — призыв к герою-дворянину во имя соблюдения своей государственной «должности» стать выше самого себя. «Ты то одолевай: превозмогай себя»; «Преодолей сей огнь, бунтующий в крови»; «Превышу сам себя и всё преодолею»; «Сердце обуздав, принудься и люби»; «Превозмогай, княжна, превозмогай себя»; «Преодолей себя, сноси тоску свою»; «Потворствуй совести против твоей любви»; «Не славе — должности я жертвую единой»; «Мало-

душным быть герою неприлично», — с гипнотизирующей настойчивостью твердят на все лады персонажи трагедий Сумарокова самим себе и друг другу.

Оснельда любит Хорева. Но он — брат Кия, лишившего престола её отца Завлоха, — и она отказывается стать женой Хорева. Хорев любит Оснельду, но по требованию брата идёт боем против Завлоха (трагедия «Хорев»). Сестра свергнутого Олегом Оскольда, Семира, любит сына Олега, Ростислава. Ростислав любит Семиру. Олег готов сочетать их браком. Но в это же самое время Оскольд поднимает восстание против Олега. «Горький долг» велит Семире отказаться от руки любимого. Долг заставляет Ростислава пленить Оскольда. Однако он не в силах противиться мольбам Семиры. «О должность, уступай ты место днесь любви!» — восклицает он и даёт возможность Оскольду тайно бежать. Но эта минутная слабость только ещё сильнее подчёркивает «величество души» Ростислава. Он сам признаётся отцу, что совершил предательство, и требует смерти. Единственный сын дороже Олегу всего на свете; он жестоко страдает, ему безмерно жаль сына, но долг монарха — безжалостно карать предателя: Ростислав должен умереть. Сам Ростислав страстно жаждет смерти как единственного искупления своей вины. Между тем Оскольд с войском снова подходит к киевским стенам; Олег выступает против него и терпит поражение. Войско призывает на помощь Ростислава. Последний, не колеблясь, идёт на Оскольда и разбивает его. Всё разрешает смерть Оскольда, который не в силах перенести поражение и вонзает в себя меч. Торжество долга в душе героев вознаграждается: Семира и Ростислав соединяются друг с другом («Семира»). Примерно к тому же самому сводится содержание и всех остальных трагедий Сумарокова. Его трагедии разнятся между собой именами персонажей, но по существу все они представляют собой настойчивые вариации всё на одну и ту же тему, повторение всё одной и той же алгебраической формулы. Как мы уже видели это в отношении од Ломоносова, и в трагедиях Сумарокова то или иное положение можно без ущерба перенести из одной пьесы в другую; монологи Ильмены можно вложить в уста Оснельды или Семиры, Трувора — в уста Хорева, Метислава, Вышеслава (из трегедий того же имени) или какого-либо другого, столь же добродетельного героя, — и зрители даже не заметят этого.

Помимо «столпов» французского классицизма, Корнеля и Расина, на трагедии Сумарокова оказала большое влияние драматургия Вольтера и вообще идеи французской просветительной философии. Как и у Вольтера, большинство трагедий Сумарокова носит определённо выраженную политико-публицистическую окраску. Особое значение в политической тематике трагедий Сумарокова имеет противопоставление добродетельного монарха и тирана. Тема эта, как мы видели, намечена уже у Фенелона (вспомним приведённые выше цитаты из «Тилемахиды» Тредиаковского), но особенное развитие получила она во французской просветительной философии, в частности, у Монтескьё. В своём «Духе законов», вышедшем в 1748 г. и оказавшем огромное влияние на европейскую, в том числе и русскую, общественно-политическую мысль всей второй половины XVIII в., Монтескьё намечает три основных формы государственной власти: демократию, монархию и деспотию. Убеждённый сторонник просвещённого абсолютизма, Сумароков по своим политическим взглядам был безусловным монархистом. «Должна повиноваться начальникам чернь, а не начальники черни: свобода прехвальна, а своевольство и невольничества гаже», — заключает он свою статью «Предложение разумным Россиянам о принятии нового исчисления времени», в которой, кстати сказать, призывает верховную власть, не обращая внимания на негодование «глупцов», ввести новый стиль. Однако, совершенно в духе Монтескьё, от добродетельного царя (слово, самую этимологию которого Сумароков фантастически выводит из слова отец: отец — отцарь — царь) Сумароков резко отделяет царя-мучителя, тирана: «...должен сказати, — пишет он в заметке «О происхождении слова царь», — что нет лутче на свете самодержавныя власти, ежели она хороша, и нет ничего пагубоноснае роду человеческому не достойного диадимы самодержца».

Рассуждения этого рода постоянно встречаются и в трагедиях Сумарокова. Царь больше, чем кто-нибудь, должен быть «добродетельным». Устами добродетельной княжны Искорестской Зениды в трагедии «Вышеслав» Сумароков произносит следующую энергичную тираду: «Вельможа ли, иль вождь, победоносец, царь || Без добродетели презрительная тварь».

Нередко заявления о необходимости для царя быть добродетельным и о пагубности тиранства Сумароков влагает в уста самих же самодержцев, которых неодолимая любовная страсть подвизает на тиранические поступки по отношению к любимой или к её возлюбленному и которые сами весьма тяготятся этим. Подданные, народ играют при этом роль какого-то весьма отдалённого, заднего плана. «Тиранствующий» по отношению к своим близким, самодержец обычно ставит вопрос таким образом, что, допустив хотя бы один тиранский поступок, он становится тираном вообще и недостоин, в силу этого, править народом. Мстислав, в трагедии того же имени (последняя трагедия Сумарокова), князь Тмутараканский, понуждающий, пользуясь своей властью, псковскую княжну Ольгу выйти за него замуж, хотя та любит его брата, киевского князя Ярослава, с горечью сам констатирует: «О состоянии моём известно мне: || И не монарх, тиран я ныне в сей стране». Сознание это для него тем тягостнее и нестерпимее, что он отдаёт себе полный отчёт о том, в чём заключается истинная обязанность царя:

О честь, единственный источник нашей славы,
На коей истины основаны уставы,
Геройска действия и общей пользы мать.
Сильна едина ты сан царский воздымать.
Коль нет тебя с царем, он божий гнев народу,
И скиптр его есть меч, воздетый на свободу.

О том же самом твердит и ряд остальных персонажей трагедии — князь Ярослав, добродетельный «наперсник» Мстислава, Осад, противопоставляющие образу царя, каким он должен быть, образ царя-тирана, «изверга на троне»:

Царю потребняй всех на свете добродетель.
Когда превознесен он выше естества,
Когда в народе он наместник божества,
И размышления царей другим уставы,
Так мысли царские во всем быть должны правы.
А инако бы был он алчный в стаде лев
И власть его была б разверстый ада зев.

Заканчивается трагедия выразительной тирадой Мстислава, в душе которого добродетельный царь торжествует над тираном:

Хотя состроятся тиранам алтари,
Они презренные и гнусные цари;
А праведный монарх, седящий на престоле,
Всего любезняе, всего на свете боле.

«Димитрий Самозванец». Во весь рост тему монарха-тирана, образ «изверга на троне», «недостойного диадимы самодержца» Сумароков ставит в предпоследней своей трагедии «Димитрий Самозванец», пользовавшейся особенно большой и длительной популярностью.

На построении центрального образа трагедии, самого Димитрия, с особенной наглядностью выступает метод изображения Сумароковым человеческих характеров, типичный в той или иной степени для всей нашей классицистической драматургии. Живой человек, представляющий собой известный психический комплекс, сочетание тех или иных достоинств с теми или иными недостатками, подменяется абстрактной формулой, исключительным воплощением некоего одного психического свойства. Все персонажи трагедии делятся на добродетельных и злодеев; в обрисовке их отсутствуют какие бы то ни было оттенки, полутона. Автор «работает» исключительно на контрастах, на белом и чёрном.

Такой метод изображения связан с дидактическими, нравоучительными функциями, присущими нашей классицистической драматургии. «Буде выведен злодей, брегись прельщати им людей, то разума противно цели»; наоборот, изображая добродетельного героя, «без слабости его представь» — формулирует эти требования к писателю-классицисту один из последних представителей драматургии нашего классицизма Николев. В силу тех же дидактических целей требовалось, чтобы в развязке пьесы добродетель обязательно торжествовала над пороком. «Трагедия делается для того, по главнейшему и первейшему своему установлению, — писал Тредиаковский, — чтоб

вложить в смотрителей любовь к добродетели, а крайнюю ненависть к злости и омерзение ею... чего ради, дабы добродетель сделать любезною, а злость ненавистною и мерзкою, надобно всегда отдавать преимущество добрым делам, а злодеянию, сколько б оно не имело каких успехов, всегда б наконец быть в попрании». Сумароков вначале пытался бороться с этим требованием предрешённости развязки. Его первые трагедии «Хорев», «Синав и Трувор» кончаются подлинно трагически: гибелью — самоубийством — добродетельных героев. Однако все последующие неизменно заканчиваются по моралистическому рецепту, требовавшему, говоря словами Пушкина, чтобы «при конце последней части всегда наказан был порок, добру достойный был венок». Во всём этом сказывается не столько влияние на Сумарокова и вообще нашу классицистическую драматургию французского классицизма XVII в., сколько воздействие новой буржуазной эстетики, что не помешало тому же Сумарокову позднее заявить себя самым непримиримым противником так называемой «мещанской драмы», в которой эта эстетика нашла своё яркое выражение.

В обрисовке Димитрия Самозванца психологическая односторонность, упрощённость, доходит до крайнего предела. Димитрий Самозванец — абстрактно обобщённый образ «изверга на троне» в его чистом виде. Один из наиболее знаменитых, так сказать, «классических», тиранов истории, Нерон, поджёг для своего личного развлечения Рим; другой, не менее знаменитый тиран, Калигула, сожалел, что у римлян не одна голова, дабы он мог разом отрубить её. В Димитрии Самозванце Сумарокова соединены и Калигула, и Нерон. Как и последний, Димитрий мечтает сжечь всю Москву: «Зажег бы град я весь; и град бы воспылал || И огнь во пламени до облак воссылал». Словами, напоминающими только что приведённое изречение Калигулы, заканчивает Димитрий, убивая себя, трагедию: «Иди, душа, во ад и буди вечно пленна! || Ах, есть ли бы со мной погибла вся вселенна».

Мало того, к Нерону и Калигуле Сумароков присоединяет в образе своего Димитрия и наиболее законченного представителя абсолютизма новейших времён — Людовика XIV, с его знаменитым изречением: «Государство это я». Подобно этому, и Димитрий своё царское «я» ставит выше закона, выше истины: «Перед царем должна быть истина бесславна. || Не истина царь — я, закон — монарша власть».

В результате в лице Димитрия перед нами не живой человек, а, так сказать, химическая формула тиранства: «Я к ужасу привык, злодейством разъярен. || Наполнен варварством и кровью обагрен», — заявляет он сам о себе (не лишено интереса, что именно эти два стиха были подписаны позднее под тенденциозно-официальным портретом Пугачева).

В «Димитрии Самозванце» имеется и любовная интрига, строющаяся по обычной схеме сумароковских трагедий. Дочь Шуйского Ксения любит Георгия, князя Галицкого, и любима им. Димитрий хочет насильно на ней жениться. Однако, в противоположность предыдущим трагедиям, «Димитрий Самозванец» выходит за рамки только любовной пьесы: тиранством в сфере любовно-семейных отношений дело здесь не ограничивается, тема тиранства взята в общеполитическом плане. «Димитрий Самозванец» — первая у нас политическая трагедия.

В речах, с одной стороны, самого Димитрия, с другой — добродетельных персонажей трагедии, Георгия и Пармена, выступают две противоположные политические концепции управления страной и существа царской власти. Георгий, — рупор идей самого Сумарокова, — убеждённый монархист: «Самодержавие — России лучша доля»; подобно противникам «затейки верховников» Георгий прямо заявляет, что «самодержавство» гораздо предпочтительнее аристократической олигархии: «Нещастна та страна, где множество вельмож... Благополучна нам монаршеска держава».

Но «благополучна» она лишь в том случае, «когда не бременна народу царска слава», когда на престоле сидит «добрый царь», который видит свою славу в «пользе отечества», который не посягает на «естественный закон», на естественное право — свободу и имущество своих подданных. Сумароков идёт здесь настолько далеко, что устами Пармена высказывает даже следующую мысль. В монархе важны именно добрые дела, а не царская «порода»: «Когда владети нет достоинства его, || Во случае таком порода ничего».

Пусть Димитрий даже не царский сын, а самозванец, но если бы он правил Россией, как добродетельный царь, народ относился бы к нему с любовью. И виновен Димитрий не в том, что он самозванец, а в том, что он тиран. «Когда б не царствовал в России ты злонравно, || Димитрий ты иль нет, сие народу равно», — заявляет Димитрию Пармен. Ту же мысль развивает он и в разговоре с Шуйским:

...Пускай Отрепьев он, но и среди обмана,
Коль он достойный царь, достоин царска сана.
Но пользует ли нам высокий сан един?
Пускай Димитрий сей монарха росска сын,
Да есть ли качества в нем одного не видим,
Так мы монаршу кровь достойно ненавидим...

Слова и мысли эти настолько смелы, что на первый взгляд даже удивляешься, как они могли невозбранно звучать с театральных подмостков. Однако надо учитывать политический контекст того времени. Екатерина II сама была весьма сомнительной царской породы; во всяком случае не имела ни капли крови Романовых. Положение, что царя надо судить не по породе, а по делам, могло быть ей только на руку, ибо делами она как раз претендовала на репутацию добродетельнейшего из монархов. С другой стороны, заявление о правой «ненависти» к «злому» царю как бы оправдывало государственный переворот 1762 г. — возведшую её на престол расправу с Петром III. Схожим образом заговорщики 1801 г. будут мотивировать свою расправу с новым российским «Калигулой» — Павлом I. Декларациям Георгия и Пармена о том, что истинной «должностью» царя является «устройство» «всенародного блаженства» и что это-то именно и составляет подлинное «царское величие», Димитрий противопоставляет свою «тиранскую» политическую «философию»:

Блаженство завсегда весьма народу вредно:
Богат быть должен царь, а государство бедно.
Ликуй, монарх, и все под ним подданство стони!
Всегда способняе к труду нежирный конь,
Смиряемый бичом и частою ездою
И управляемый крепчайшею уздою.

В трагедию «Димитрий Самозванец» Сумароковым введена и патриотическая тема, развиваемая на историческом материале. Димитрий — не только «враг общества», он и «враг всей стране», презирающий и ненавидящий Россию и русский народ, выдающий его с головой польским панам и римскому папе. Патриотическая настроенность, любовь к своему народу и к своей стране, чувство долга перед родиной, готовность отдать за неё жизнь — «за град отеческий» «вкусить смерть люту», — составляют вообще один из ярко выраженных постоянных мотивов трагедий Сумарокова, роднящий их с одами Ломоносова.

Интересной чертой «Димитрия Самозванца», отличающей его от других трагедий Сумарокова и вообще от традиции классицистической драматургии XVII в., является то, что известная роль в фабуле и развязке этой трагедии отводится народу. Правда, народ остаётся в основном вне действия трагедии, непосредственно развёртывающегося перед зрителями на подмостках. Последнее попрежнему распределено между всё теми же каноническими персонажами трагедии — царь, князья, бояре, — которых перечисляет Сумароков в своей эпистоле. Но вместе с тем в речах персонажей всё время фигурирует слово «народ». Больше того, в трагедии не только рассказывается о нарастающем народном недовольстве Самозванцем — «шуме площади», — в последнем, пятом, действии, в прямое нарушение классицистической традиции, «шум» этот прорывается и на сцену. Открывается действие тем, что Самозванец с ужасом слышит звук набата, при чём звук этот действительно раздаётся (имеется перебивающая монолог Димитрия ремарка: «слышан колокол»). По окончании монолога Самозванца является начальник стражи с сообщением, что вспыхнуло восстание. Мало того, Сумароков не ограничивается традиционным приёмом рассказа о событиях, происшедших где-то там, за сценой. В «явлении последнем» народ проникает на самую сцену. Правда, и здесь ему отведена роль всего лишь статиста: он только «присутствует» при развязке, которая попрежнему происходит между каноническими героями трагедии: царём, князем Галицким, бояриным Шуйским и его дочерью. Однако самое появление «бунтующего» народа (правда, ещё лишь в традиционном виде «воинов») на сцене, прямые обращения к нему со стороны «героев», — всё это было несомненным и немалым новшеством: в «народе» сумароковского «Димитрия Самозванца» — слабый зародыш и отдалённое предшествие пушкинского народа «Бориса Годунова». И это не случайно. Уже в «Эпистоле о стихотворстве» 1748 г. Сумароков, давая перечень наиболее прославленных представителей мировой литературы — обычных обитателей классицистического Парнаса, «творцов, которые достойны славы прямо», называет среди них и одно необычно новое имя — Шекспира: «...и Шекеспир хотя непросвещенный». Имя Шекспира впервые прозвучало здесь для русского читателя. Оговорочный эпитет «непросвещенный», которым сопровождает Сумароков имя Шекспира, характерен для писателя-классициста. Западные классицисты XVIII в. также считали Шекспира варварским писателем, Вольтер же прямо величал его «пьяным дикарём». Однако наряду с этим Сумароков, как и Вольтер, усматривает в Шекспире и весьма большие достоинства. В примечании к данному стиху эпистолы он прямо пишет, что в произведениях Шекспира «и очень худого и чрезвычайно хорошего очень много». И вот, одновременно с написанием эпистолы (в том же 1748 г.) и сейчас же после своей первой трагедии «Хорев» Сумароков решает непосредственно познакомить с драматургией Шекспира русских зрителей, давая русскую переработку одной из самых замечательных пьес Шекспира «Гамлет», переделывавшейся и французскими классицистами XVIII в. В 1750 г. «Гамлет» был представлен на «императорском театре в Санктпетербурге». Это было первое появле-

ние Шекспира на русской сцене. Правда, от шекспировского подлинника в «Гамлете» Сумарокова почти ничего не осталось: в соответствии со своими взглядами на Шекспира, Сумароков делает попытку «просветить» его, т. е. перевести шекспировскую пьесу на язык «классицистической» драматургии. «Непросвещенным» Шекспир казался Сумарокову как по многим чертам своего миросозерцания, так, в особенности, по своей драматургической поэтике. Пьеса Шекспира начинается, например, появлением на сцене говорящей тени убитого короля. Вера в привидения никак не могла оправдываться приверженцем просветительной философии, Сумароковым. И вот в его переделке Гамлет видит тень отца и слышит его голос... во сне. Глубочайшее психологическое и философское содержание «Гамлета» осталось почти полностью за пределами сумароковского восприятия. Из пьесы Шекспира он заимствует почти одну только фабулу, умещая её в свою обычную сюжетную схему: на первый план выдвигается любовная интрига между Гамлетом и Офелией, которая сводится к излюбленной Сумароковым трагической коллизии — борения в душах любовников любовной страсти с сознанием долга. Заканчивается трагедия полным торжеством добродетели и зрелищем наказанного порока. Гамлет убивает короля-узурпатора Клавдия; отец Офелии Полоний сам кончает с собой; благодаря этому ничто не мешает Гамлету и Офелии соединиться супружескими узами. В результате Сумароков имел полное право в ответ на упрёк Тредиаковского, что его «Гамлет» заимствован из Шекспира, ответить: «Гамлет мой, кроме монолога в окончании третьего действия и Клавдиева на колени падения, на Шекеспирову трагедию едва-едва походит». Имена Сумарокова и Шекспира, если и упоминались рядом, то лишь в плане искажения первым последнего. Действительно, желая «просветить» Шекспира на классицистический манер, Сумароков на самом деле обкарнал, исказил его. И всё же Шекспир оказал некоторое влияние на сумароковские трагедии. Сам исторический сюжет «Димитрия Самозванца» возник не без воздействия исторических хроник Шекспира. Несомненное влияние оказали на Сумарокова и некоторые образы Шекспира. Сумароков перевёл статью одного французского журнала о своей трагедии «Синав и Трувор». Автор статьи, наряду с влиянием на эту трагедию Расина, отмечает и влияние Шекспира, считая, что это даёт себя знать в психологической правдивости описания чувств любви и ревности: «Может быть не столь сильно, не столь с правдою сходственно изобразил бы он любовь и ревность, есть ли бы никогда не читал Расина и Шекеспира». Дальше автором называются и определённые образы последнего, повлиявшие на обрисовку героев Сумарокова: «Отелло, Ромео и Иулиетта». На своего «Димитрия Самозванца» сам Сумароков склонен был прямо смотреть как на шекспировскую пьесу. В письме к секретарю Екатерины II, Козицкому, он заявлял, что эта его новая трагедия «покажет России Шекеспира». Действительно, помимо указанного, воздействие Шекспира сказывается и на попытке Сумарокова психологически усложнить, углубить образ своего тирана (образцом ему послужил здесь до известной степени знаменитый образ тирана, данный Шекспиром в Ричарде III). Тиранство идёт не только на пользу Димитрию. Он пытается подвести под него и некое морально-философское оправдание. Все люди развратны и лицемерны; все они заслуживают за это жестокого наказания. Тиран — всего лишь носитель этой правой кары:

Для собственности всяк живет на свете сем:
Всё в мире пагубно и развращенно в нем.
Хочу тираном быть: все хвалят добродетель,
На свете коей нет, чему весь мир свидетель;
Не устрашает ад, колико не грозит;
Так праведно людей Димитрий здесь разит.

В ответ же на реплику Ксении: «Достойно, государь, злодеев истребляти; || Однако должно ли невинных погубляти? || Не беззаконию ль определенна месть?» — Димитрий твёрдо отвечает: «Достойны мщенья все, колико смертных есть». И это мщенье составляет для него столь великую усладу, что он не только счастлив был бы тиранить весь человеческий род, но хотел бы, если бы это было возможно, тиранствовать и над самим собой, дабы одновременно «веселиться» своим собственным мучением.

... есть ли б было льзя с собою разделиться,
Я стал бы мукою своею веселиться,
Готовый сам себе, в мученьи, сострадать
И на отчаянье отчаян соглядать.

Однако эти попытки психологически углубить образ тирана, сообщить ему некоторую внутреннюю силу, не получают в трагедии Сумарокова художественного разрешения. Наоборот, в прямом противоречии с ними, в показе Димитрия преобладает, как уже сказано, крайняя психологическая упрощённость, доходящая до прямой наивности. Так, Димитрий сам же всё время величает себя «злодеем»: «Зла фурия смятенно сердце гложет, || Злодейская душа спокойна быть не может». Или: «О град, которым я уж больше не владею, || Достанься ты по мне такому же злодею...»

Упрощённо-схематическая поэтика классицизма снова и безусловно торжествует здесь над психологическим методом Шекспира, однако самое наличие подобных, хотя и весьма слабых, весьма искажённых элементов шекспиризма составляет несомненно

некоторое своеобразие драматургии Сумарокова относительно его западных учителей — Корнеля и Расина, — своеобразие, объясняемое всё тем же более поздним возникновением русского классицизма.

Общая характеристика трагедий.

К числу своеобразных особенностей драматургии Сумарокова относится преимущественное приурочение им действия своих трагедий к событиям национального прошлого. Для французских трагиков XVII в. античный сюжет являлся почти обязательным. Вольтер в своём драматургическом творчестве вышел за пределы греко-латинского мира. Действие ряда его трагедий происходит в Азии, Африке и даже Америке, но только одна его трагедия — «Заира» — написана на национально-историческую тему. Наоборот, у Сумарокова не только не имеется ни одной трагедии с античным сюжетом, но и все они, за исключением «Гамлета» и «Артистоны», связаны с русским историческим прошлым: большинство — со временем первых русских князей, «Димитрий Самозванец» — с событиями относительно и совсем недавними, начала XVII в. Правда, весь «историзм» трагедий Сумарокова ограничивается в подавляющем большинстве случаев только наличием некоторых исторических (летописных) имён, заимствованных из «Синопсиса» Гизеля. Любовная интрига целиком составляет вымысел автора. Мысли и чувства героев также не имеют ничего общего с теми историческими лицами, которые эти герои якобы собой воплощают. Автор заставляет древне-русских князей пространно рассказывать о сентиментально-нежных чувствах, ими испытываемых, проливать «потоки слёз»; на жеманно-условном, напыщенном языке рассуждать о чести, о верности данному слову; произносить политические и моральные сентенции, свойственные не новгородской и киевской древности, а просвещённым воспитанникам «рыцарского» Шляхетного корпуса, читателям и поклонникам Фенелона, Вольтера, Монтескье. В результате, по справедливым словам Чернышевского, герой трагедий Сумарокова — это не живой человек с плотью и кровью, а «бесчувственный резонёр, только говорящий о возвышенных чувствах, но едва ли на самом деле проникнутый этими чувствами».

Схематизм, надуманность сказываются и в самом построении трагедий Сумарокова. Все они строятся на симметричных, взаимно уравновешивающих друг друга контрастах. «Святой добродетели» противопоставляется порок, образам добродетельных героев — образы злодеев; чувству любовной страсти противопоставляется сознание — долг. Сама трагическая борьба — трагическая буря в душе героя, «низверженного в две страсти», столкновение двух антагонистических, противоборствующих друг другу устремлений, — передаётся с необыкновенной упорядоченностью — симметрией. Одно чувство немедленно уравновешивается другим, ему противоположным; целые куски пьесы строятся подчас из таких симметрично уравновешенных по стихам или полустишиям частей. Вот, например, взволнованное обращение Димитрия к начальнику стражи, после того как тот сообщает ему, что царский дворец окружён восставшим народом:

Пойдем... повержем... стой... ступай... будь здесь... беги
И мужеством число врагов превозмоги!
Бегите! тщитеся Димитрия избавить!..
Куда бежите вы?.. хотите мя оставить?
Не отступайте прочь и защищайте дверь!..
Убегнем... тщетно всё и поздно всё теперь...

Почти все трагедии Сумарокова представляют собой, в сущности, такой неподвижный «бег на месте». Действующие лица только пространно рассказывают в них самим себе и друг другу о мятущих, обуревающих их противоположных душевных движениях, действие же, если и совершается, то обычно где-то там, за сценой. В литературе XVIII в. — на Западе и у нас — получил довольно значительное развитие особый литературный жанр так называемых «Разговоров в царстве мёртвых», введённый вслед за

Лукианом французским писателем Фонтенелем (тем самым, книгу которого «Разговоры о множестве миров» перевёл Кантемир). Знаменитые покойники — цари, герои, — встречаясь между собой в загробном мире, чинно беседуют на всякого рода философские и моральные темы. С подобными «Разговорами в царстве мёртвых» П. А. Вяземский метко сравнил и трагедии Сумарокова, возвышенные, величавые, но без малейшего признака живой жизни, театрального действия. Но общественно-воспитательная и просветительная роль трагедий Сумарокова очень велика. Сумароков превратил театральную сцену в своего рода патетическую трибуну, с которой устами своих героев, в афористически-заострённых, тщательно отшлифованных, легко запоминающихся парных александрийских стихах проповедовал героику высоких чувств и благородных поступков — необходимости личного самоотречения во имя блага государства, народа, долга перед родиной, чести, верности данному слову; распространял идеи и понятия европейской просветительной философии; рисовал идеальные образы просвещённых и добродетельных монархов — «отцов народа»; осуждал «врагов народа» — тиранов. В этом, по словам Плеханова, «состоит значительная заслуга» трагического театра Сумарокова «в великом деле европеизации России».

Созданная Сумароковым классицистическая трагедия разрабатывалась в течение всей второй половины века его многочисленными учениками и последователями. Перешедшая и в XIX век, сильнейшим образом сказавшаяся на драматургии Озерова, драматургическая система школы Сумарокова свелась на-нет лишь с появлением «Бориса Годунова» Пушкина.

Комедии. Резко возражая против смешения «Мельпомены» и Талии» — трагедийного жанра и комедии, — Сумароков усиленно разрабатывал каждый из них в отдельности. Почти одновременно с первыми трагедиями Сумарокова появились и его первые комедии: «Тресотиниус», «Чудовищи» и «Пустая ссора». Все эти три комедии были написаны в 1750 г. и тогда же поставлены на сцене. Основоположник жанра нашей классицистической трагедии, Сумароков был создателем у нас и первых образцов новой комедии. Однако, дав толчок быстрому и относительно весьма пышному расцвету нашей комедии XVIII в., Сумароков в дальнейшем стал испытывать в свою очередь несомненное обратное влияние со стороны ряда авторов (в особенности Фонвизина как автора «Бригадира»), которые пошли следом за ним по открытому им пути, но добились значительно больших результатов. Этими воздействиями и была во многом обусловлена эволюция собственного комедийного творчества Сумарокова. Всего до нас дошло двенадцать комедий Сумарокова, написанных им за промежуток времени с 1750 по 1772 г. и распределяющихся по трём неравномерным группам, каждая из которых имеет свои отличительные особенности. После комедий 1750 г. — типичных «комедий положений» — Сумароков не писал комедий в течение целых четырнадцати лет, когда последовала новая вспышка его комедийного творчества. В течение пяти лет (1764—1768) Сумароковым было написано шесть комедий, ряд которых, в том числе лучшие из них — «Опекун» и «Лихримец», — приближаются к жанру «комедии характеров». После этого наступил новый перерыв до начала 1772 г., когда в течение нескольких месяцев были написаны три последние комедии Сумарокова, во главе с «Рогоносцем по воображению», который является едва ли не самой художественно-значительной пьесой всего комедийного творчества Сумарокова вообще и по существу представляет собой уже бытовую комедию. В своей теоретической «Эпистоле о стихотворстве», после известного нам определения сущности и особенностей трагедии, Сумароков формулирует и теорию комедийного жанра. Прежде всего, заявляет Сумароков, комедию следует отличать от фарсовых, балаганных «игрищ», целью которых является только смешить толпу: «Для знающих людей ты игрищ не пиши, || Смешить без разума дар подлыя души».

Комедия, подчёркивает Сумароков, должна «смешить с разумом», выполнять важную общественную функцию, т. е., как и трагедия, ставить перед собой воспитательно-дидактические цели. Только трагедия разрешает эти цели положительным образом, давая образцы героических характеров, рисуя идеальный строй возвышенных чувствований, вообще являясь школой «добродетели». Комедия добивается того же, идя противоположным, отрицательным путём, путём как бы доказательства «от противного». Выставляя в смешном виде человеческие пороки, она тем самым способствует освобождению от них — исправлению нравов. В этом и заключается, как литературное существо комедии, так и её общественная функция: «Свойство комедии издевкой править нрав, || Смешить и пользовать прямой её устав».

Соответственно этому у комедии имеется и свой круг персонажей, существенно отличающихся от героев трагедии. Это не условно-летописные князья и бояре, а лица, взятые из непосредственного бытового окружения, из живой современности, представители самой разнообразной социальной среды, различных общественных положений, профессий. В перечне комедийных персонажей, который даёт Сумароков, наряду с общечеловеческими «характерами», — скупца, щёголя, педанта («латынщика на диспуте»), игрока, — излюбленных персонажей европейской классицистической комедии, имеем и ряд образов, непосредственно связанных с русской действительностью: подьячего, невежды-судьи. На практике (в своих комедиях) Сумароков, как увидим, ещё более расширит этот круг реально-бытовых персонажей. «Слабое дитя чужих уроков», — по резкому, но по существу верному определению Пушкина, — Сумароков в своих комедиях много заимствовал. В своей «Эпистоле о стихотворстве» Сумароков сам указывает наиболее ценимых им, «образцовых» комедиографов. Если в трагедиях главными образцами для Сумарокова были Расин и Вольтер, в комедии он ориентировался прежде всего на Мольера (Именем «Северного Мольера» щедро наделяли неприхотливые современники и самого Сумарокова): «Каков в трагедии Расин был и Вольтер, || Таков в комедиях искусный Молиер».

Вслед за Мольером Сумароков называет другого прославленного в то время французского комедиографа послемольеровского периода, Детуша, в творчестве которого уже имеются зачатки новой буржуазной драмы: «Женатый философ», «Тщеславный» воссияли || И честь Детушеву в бессмертие вписали». Несомненно и воздействие на Сумарокова датского драматурга и сатирика, основоположника датской новой литературы Гольберга («датского Мольера», как его называли), произведения которого пользовались в то время широкой европейской популярностью; вскоре переводы из Гольберга стали появляться и в русской литературе. Но все эти влияния осложнялись рядом других литературных воздействий. Буало, как мы уже указывали, категорически возражал против превращения комедии в фарс. За наличие фарсовых элементов он резко осуждал ряд комедий и самого Мольера. Сумароков также отделял комедию от фарсовых «игрищ». Однако разделение это шло только по линии целенаправленности комедий. Комедия не должна быть просто смехом ради смеха, она должна «смешить с разумом», т. е. преследовать общественно-воспитательные цели, «исправлять нравы». Это не мешает ей стремиться вместе с тем быть предельно смешной. И комедии Сумарокова, в особенности раннего периода, действительно, обильно уснащены всякого рода фарсовыми эпизодами, носящими подчас грубовато-шутовской характер.

Образцом здесь мог служить для Сумарокова тот же Мольер, но не Мольер прославленных «правильных» классицистических комедий, вроде «Мизантропа» и «Тартюфа» — пьес, теоретически столь превозносимых в сумароковской «Эпистоле о стихотворстве», — а Мольер «Проделок Скапена» и некоторых других его пьес того же рода, фарсовый характер которых так сурово порицал Буало. В неменьшей, если не в большей степени

следовал здесь Сумароков и традиционным комедийным «штукам» итальянской импровизированной «commedia dell'arte» — так называемым lazzi.

Спектакли итальянской «commedia dell'arte», исполнявшиеся специально выписываемыми итальянскими труппами, Сумароков неоднократно видел при дворе Анны Ивановны. Вопрос об итальянской «commedia dell'arte» как об одном из источников сумароковской комедии ещё не подвергался специальной исследовательской разработке, но самая несомненность этого влияния бесспорна.

Помимо иноземных влияний должна была здесь оказывать на Сумарокова несомненное воздействие и русская народная так называемая «шутовская комедия» и русские же интермедии. Приближаются к commedia dell'arte и отечественным интермедиям комедии Сумарокова и по своей структуре: в противоположность «правильной» классицистической комедии в канонических пяти актах, все они, как, впрочем, и ряд пьес Мольера, очень невелики по объёму (в подавляющем большинстве — одноактны). Но обильно заимствуя и перенося в свои комедии из всякого рода литературных источников, Сумароков черпал материал для них и из непосредственно окружавшей его реальной действительности — из русского быта. В ответ на упрёки Тредиаковского (по поводу первой же комедии Сумарокова «Тресотиниус») в рабском подражании Гольбергу Сумароков не без ядовитости замечал: «Каким же образом под именем Тресотиниуса находит он себя, ежели сия комедия взята из Гольберга?» Буало возбранял автору комедии давать сатиру «на лицо». Он осуждал за это и Аристофана, высмеивавшего в своих комедиях Сократа. Комидии Сумарокова, напротив, изобилуют так называемыми «личностями», «подлинниками» — памфлетными изображениями современников, преимущественно литературных недругов автора. Например, в комедии «Ядовитый» выведен писатель современник, автор первых русских романов, издатель сатирических журналов, Фёдор Эмин; в комедии «Лихоимец» главное действующее лицо Кащей не только может быть сопоставлен с Гарпагоном Мольера, но имеет и непосредственный русский «подлинник» — зятя самого Сумарокова (интересно, что и самое имя этого персонажа, Кащей, заимствовано Сумароковым из наших народных сказок); тот же «подлинник» фигурирует в Чужехвате «Опекуна». Изображение в литературных произведениях «личностей» является, конечно, одной из самых примитивных форм художественного отражения действительности. У Сумарокова вдобавок эти «пасквильные» изображения «личностей» страдают грубо-карикатурной преувеличенностью. Но в комедиях Сумарокова, помимо «личностей», сталкиваемся с попытками зарисовок и бытовых персонажей русской действительности, имеющих некоторое типическое значение. Помимо образов подьячего и судьи, упоминавшихся уже в перечне комедийных персонажей «Эпистолы», в комедиях Сумарокова перед нами проходят многочисленные фигуры грубых и невежественных русских помещиков и помещиц, галломанствующих дворян, вроде Дюлижа, крепостных слуг. Подавляющее большинство этих персонажей носят ещё нерусские имена, чаще всего прямо заимствованные из комедий Мольера: Оронт, Клитандр, Дорант, Эраст, Леандр, Анжелина, Изабелла. Даже русские крепостные называются французскими именами: Финетта, Кимар. Однако из-под этой иностранной внешности сквозят черты реального русского дворянско-поместного быта, живые картинки которого рисуются в ряде сумароковских комедий. Появляются в комедиях Сумарокова и персонажи, наделяемые подчёркнуто-отечественными именами, представляющими обычно не фамилии, а условные имена-характеристики: дворянин Чужехват (в «Опекуне»), Кащей (в «Лихоимце»), другой дворянин — Тигров (в комедии «Три брата совместника»), помещики Викул и Хавронья (в «Рогоносце по воображению»), рядом с которыми тут же фигурирует их служанка Ниса и живущая в их доме бедная дворянка Флориза. Название «Рогоносца по воображению» и прямо повторяет заглавие комедии Мольера «Sganarelle ou le cocu imaginaire». Сколком с последней он обычно и

считался. Однако один из новейших исследователей комедий Сумарокова, В. А. Филиппов, произведя тщательное параллельное сопоставление обоих пьес, показал, что кроме общего названия да некоторого сходства персонажей (мужей, несправедливо почитающих себя обманутыми) между трёхактной комедией Сумарокова и одноактной комедией Мольера нет ничего общего: «Три акта русской пьесы, очень живо изображающей деревенскую жизнь мелкопоместных дворян, дают нам настоящую жанровую картинку, благодаря которой комедию можно назвать бытовой». В комедии Сумарокова, в самом деле, рисуются типические картинки бездумной и беззаботной поместной спячки почти обломовского характера. Викул и Хавронья говорят только «о севе, о жнитве, о умолоте, о курах, о утках, о гусях, о баранах»; поздно встают по утрам; даже при гостях ложатся спать после обеда; поигрывают в карточки — «бонки или посыльные короли» — и дерутся друг с другом так, что у жены «бока болят». Их главная радость в том, чтобы всласть покушать. Об еде они говорят со смаком, со знанием дела, с подлинным увлечением. Узнав о неожиданном приезде к ним в деревню знатного гостя, графа, Хавронья, желая получше угостить «его высоко рейхсграфское сиятельство», призывает к себе дворецкого, и между ними происходит такой диалог:

Хавронья. Есть ли у вас свиные ноги?
Дворецкой. Имеются, сударыня.
Хавронья. Вели же ты сварить их со сметаной, да с хреном; да вели начинить желудок, да чтобы ево зашили шелком, а не нитками; да вели кашу размазню сделать... С морковью пирог, пирожки с солеными груздьями; левашники с сушеною малиной; фрукасе из свинины с черносливом; французской пирог из подрукавной муки; а начинка из брусничной пастилы... а после кушанья поставьте стручков, бобов, моркови, репы да огурцов и свежих, и свежепросольных...» Когда читаешь этот диалог, невольно вспоминается подобный же разговор с поваром гоголевского Петра Петровича Петуха. Замечателен рассказ той же Хавроньи о том, как она впервые попала в Москве на театральное представление: «Как я нынешнею зимою была в Москве, так расхвалили мне какую-то интермедию и уговорили меня туда съездить. Бывает и на старуху проруха; поехала; вошла я в залу; заиграли и на скрыпицах, и на габоях, и на клевикортах; вышли какие-то и почали всякую всячину говорить; и уж махали, махали руками, как самые куклы; потом вышел какой-то, а к нему какую-то на цепи привели женщину, у которой он просил не знаю какова письма; а она отвечала, что она ево изодрала; вышла; ему подали золоченый кубок, а с каким напитком, этого я не знаю; этот кубок отослал он к ней; и всё было хорошо; потом какой-то еще пришел, поговорили немного, и что-то на нево нашло: как он, батька, закричит; шапка с нево полетела; а он и начал метаться как угорелая кошка; да выняв нож, как прыснул себя: так я и обмерла» (т. е. упала в обморок). Лет сто спустя это место было явно использовано знаменитым актёром и автором юмористических сценок И. Ф. Горбуновым в известном рассказе купца, впервые попавшего в театр на «Травиату», о своих театральных впечатлениях.

Как видим из приведённых цитат, и диалог с дворецким, и рассказ Хавроньи написаны метким и характерным языком, вполне соответствующим как индивидуальному облику данного персонажа, так и тем социальным условиям и бытовым рамкам, в которые он поставлен.

Язык персонажей вообще является одной из самых сильных и интересных сторон комедийного творчества Сумарокова. Комедии его отличаются чаще всего крайней примитивностью фабулы и слабостью интриги, фарсовой аляповатостью положений, условностью или грубой натуралистичностью образов, но ряд бытовых их персонажей говорит замечательно диференцированным языком, меняющимся в зависимости от служебного положения и бытовых условий, и в силу всего этого заключающим в себе зачастую весьма меткую речевую характеристику каждого.

В его комедиях находим яркие колоритные образцы языка подьячих, дворянина-ханжи, пересыпающего свою речь церковно-славянскими выражениями и оборотами, петиметров и щеголих, говорящих варварской смесью «французского с нижегородским», мелкопоместных дворян, кругозор и бытовой уклад которых мало чем отличается от их крепостных крестьян. Невежественные, лишённые и тени какой-либо образованности, они питаются только грубыми и нелепыми, с точки зрения Сумарокова, произведениями народно-лубочной литературы. Так помещица Хавронья «Бову, Еруслана вдоль и поперёк знает». Соответственно этому, и речь их, в частности, той же Хав-

роньи, изобилует словами, произносимыми по-простонародному: «енерал», «што», «естолько»; перенасыщена поговорками, пословичными выражениями. Последних вообще очень много в комедиях Сумарокова; их мы обильно встречаем и в речах слуг, вкладывает их Сумароков и в уста других персонажей, при чём в комедиях, написанных Сумароковым позднее, в 60-е и 70-е годы, число их заметно возрастает. Подчас Сумароков подвергает ту или иную пословицу своеобразной литературной переработке, приспособлению к новым культурно-бытовым условиям. Так, например, вместо известного «Рыбак рыбака видит издалека» у него имеем: «Петиметерка петиметра далеко видит». Стремясь наиболее индивидуализировать речь своих персонажей, Сумароков вносит в неё черты живого говора, подчас этнографически окрашенного. Например старуха-крестьянка в комедии «Опекун» «цокает» по северно-великорусски, в произношении Хавроньи резко подчёркнуто аканье [1].

Второй сильной стороной комедий Сумарокова является их ярко выраженная сатирическая окраска, «беглый огонь сатирический», по выражению П. А. Вяземского. В своих комедиях Сумароков подхватывает многие темы кантемировской сатиры, присоединяя к ним ряд новых тем, подсказываемых современностью. Он нападает в них на взяточничество подьячих, ханжество российских Чужехватов и Кащеев, хищничество высшей знати — графов Откупщиковых, грубый, дикий, «свинский» быт невежественного мелкопоместного дворянства. В одной из самых ранних своих комедий «Пустая ссора» он впервые высмеивает галломанию русских «галантомов» — тема, блестяще развёрнутая шестнадцать лет спустя Фонвизиным в «Бригадире» и сделавшаяся вслед за тем одной из излюбленнейших тем наших сатирических журналов 60-х и 70-х годов XVIII века. Имеются в комедиях Сумарокова и антицерковные выпады. Например, в комедии «Опекун» слуга ханжи Чужехвата, оказавшийся, как впоследствии выясняется, благородной «породы», резко нападает на «колокольный звон», который «лишь человеческому служит беспокойству и увеселению звонарей». В той же комедии просвещённая дворянская дочь Сострата развивает мысли о «презренности» государей, «которые этого титла недостойны».

В соответствии с задачами, которые ставит Сумароков в своих комедиях — дать зарисовки быта и сатирическое обличение нравов — находится и их литературно-языковое оформление. В противоположность не только трагедиям с их торжественно-размеренным александрийским стихом, но и «правильной» — стихотворной же — классицистической комедии, все комедии Сумарокова написаны, говоря термином Тредиаковского, «простой речью», т. е. прозой. Сумароков является в них зачинателем нашей более или менее обработанной в языковом отношении драматургической прозы. Неизмеримо более художественные комедии Фонвизина совершенно заслонили собой комедийное творчество Сумарокова. Однако Сумароков во многом является непосредственным предшественником Фонвизина. Уже в комедиях Сумарокова Фонвизин находил индивидуализацию языка персонажей, которая впоследствии достигла такого бесподобного мастерства в его собственных произведениях. Сумароковым впервые намечены и многие образы, которые с таким блеском будут разработаны в «Бригадире» и «Недоросле». В галантном Дюлиже из «Пустой ссоры», готовом вызвать на дуэль за то, что его назвали русским, уже заключён несомненный литературный прообраз Иванушки из «Бригадира». В изображении мелкопоместных Викула и Хавроньи — зерно Простаковых и Скотининых. Таким образом, не только резкая сатирическая окраска комедий Фонвизина, но и самое направление их сатиры, выбор объектов её, уже намечены вчерне в комедиях Сумарокова и лишь достигают под руками Фонвизина небывалой у нас дотоле художественной разработки.

Помимо трагедий и комедий Сумароков написал две мифологические «оперы»: «Цефал и Прокрис», явившуюся первой русской оперой вообще (1755; музыка к ней написана Арайя), и «Альцеста» (1759). В своих «операх» Сумароков следует знаме-

[1] См. статью Н. Л. Бродского о языке комедий Сумарокова «История стиля русской комедии XVIII века». «Искусство», журнал Российской Академии художественных наук, М. 1923, № 1, стр. 172—184.

нитому создателю французской «оперы», или «tragédie mise en musique», Кино — «стихотворцу нежной лиры», как он назван в примечаниях к «Эпистоле о стихотворстве». Писал Сумароков и «балеты».

Поэзия Сумарокова. Весьма плодовитый драматург, Сумароков был не менее, если не более плодовитым поэтом-лириком. В противоположность одноцветной в жанровом отношении поэзии Ломоносова, для которого торжественная ода была самым значительным и важным поэтическим родом, который сознательно заглушал в своём творчестве жанры интимной, любовной лирики и весьма мало дал в области сатиры, Сумароков с самого начала выдвигает принцип разнообразия и равноценности всех поэтических родов. Перечисляя их с соответственными характеристиками в «Эпистоле о стихотворстве», Сумароков заканчивает следующими словами, имеющими значение своего рода теоретически-литературного лозунга:

Всё хвально, драмма ли эклога или ода:
Слагай, к чему тебя влечет твоя природа;
Лишь просвещение писатель дай уму:
Прекрасный наш язык способен ко всему.

«Способным ко всему» почитал себя и сам Сумароков, усиленно разрабатывавший самые разнообразные стихотворные жанры и формы. Он складывал всевозможные виды од (оды торжественные, «духовные», горацианские, сафические, анакреонтические), писал элегии, эпистолы, басни или «притчи», как он их называл, сатиры, эклоги, идиллии, любовные песни, хоры, куплеты, стансы, сонеты, эпиграммы, эпитафии, мадригалы, загадки, наконец стихи без особого жанрового обозначения, печатавшиеся в собраниях его сочинений под названием «Разные мелкие стихотворения». Из различных видов од Сумарокова особенно интересны образцы поучительно-«философической» оды на тему о преходящести и бренности земных благ, о всеобщей мирской «суете», о конечном торжестве смерти. Такова «Ода к М. М. Хераскову», берущая начало в мотивах Библии (Екклезиаста) и вместе с тем непосредственно подводящая нас к знаменитой оде Державина «На смерть князя Мещерского». В небольшом и весьма популярном в своё время стихотворении Сумарокова «Часы» дан и самый мотив «гласа» бьющих часов, предвещающего неумолимое приближение смерти.

Сатиры. В соответствии с общим оппозиционно-критическим отношением Сумарокова к бюрократическому режиму российской деспотической монархии, одним из значительнейших разделов его поэзии являются сатирические жанры. Прежде всего, Сумароковым написано десять сатир. В качестве руководящего образца в этой области Сумароков, как и Кантемир, ориентируется на сатиры Буало, который «чистил грубы нравы». «Чистить грубы нравы», но не столько путём их осмеяния, гротескно-преувеличенного изображения, как в комедиях, сколько путём резкого осуждения — такую задачу ставит и выполняет Сумароков и в своих сатирах: «В сатирах должен ты пороки охуждать... || Страстям и дуростям играючи ругаться...»

В своих сатирах Сумароков во многом подхватывает и продолжает сатирическую тематику Кантемира. Так, одна из наиболее сильных и ярких его сатир «О благородстве» по теме (осмеяние кичливости своим «благородием», «дворянским титлом», которые без соответствующих им дел ничего не стоят) прямо восходит ко второй сатире Кантемира «Филарет и Евгений». Но соответственно историческому развитию нашей общественной жизни расширяется и тематический круг сатир Сумарокова. Многие темы его сатир перекликаются с сатирической тематикой его же комедий. Так в сатире «О французском языке» он резко нападает на галломанию дворянских кругов екатерининского времени; выступает против засорения французскими словами «прекрасного» русского языка, за

чистоту и усовершенствование которого он ратовал ещё в 1748 г. в специальной «эпистоле» «О русском языке»; ополчается на тех, «Кто русско золото французской медью медит, || Ругает свой язык и по-французски бредит».

В сатирах Буало чрезвычайно значительное место отведено литературной сатире. В связи с очень слабым развитием нашей светской литературы во время Кантемира, в его сатирах элементы литературно-сатирической полемики почти отсутствуют. В период литературной деятельности Сумарокова наша послепетровская литература XVIII в. получила уже довольно значительное развитие. Ряд явлений современной литературы воспринимался Сумароковым как нечто глубоко ему враждебное. И в сатирах Сумарокова отводится очень много места расправе с литературными недругами — «безмозглыми рифмачами». Одна из его сатир так и называется «О худых рифмотворцах». Разнообразит Сумароков и самую форму своих сатир. Большая часть их восходит к форме сатир Буало (написана шестистопным ямбом с парной рифмовкой). Однако наряду с этим одна из сатир Сумарокова написана в жанре и в форме «Оды от лица лжи», предлагающей людям преклониться перед её властью и могуществом. В другой сатире «Наставление сыну» старый плут-подьячий, умирая, учит сына, как быть счастливым в жизни, следуя его примеру, т. е. не идя «прямым путём». Сатира эта написана так называемым «вольным», т. е. разностопным ямбом.

Сатирическое начало окрашивает собой в творчестве Сумарокова и ряд других жанров. Им пишется сатирическая эпистола «К неправедным судьям», сатирические песни, ряд сатирических хоров, сатирические «ямбы» «Противу злодеев», в которых он следует знаменитому древнегреческому поэту-сатирику Архилоху.

«Хор ко превратному свету».

Особенной резкости сатира Сумарокова достигает в одном из самых значительных его произведений — сатирическом «Хоре ко превратному свету». После дворцового переворота 1762 г. — восшествия на престол Екатерины II, в Москве был организован в дни коронации театрализованный уличный маскарад под названием «Торжествующая Минерва», имевший чисто агитационное назначение — пропагандировать новую монархиню и осмеивать пороки предшествовавшего царствования. С этой целью Сумарокову было поручено написать ряд сатирических хоров, в числе которых им и был написан «Хор ко превратному свету». Однако сатирическая острота и направленность этого хора настолько вышли за рамки предписанной официальной сатиры, что к произнесению на маскараде он допущен не был, а был заменён сокращённым вариантом, при чём Сумароков своеобразно сигнализировал учинённое над ним цензурное насилие, введя «заумный», «лающий» припев, заменяющий непропущенные строки: «За морем хам, хам, хам, хам, хам, хам...». «Хор ко превратному свету» построен в форме рассказа о «заморских» порядках, противопоставляемых отечественным безобразиям и неустройствам, и написан народным складом.

Особенно замечательны строки «Хора», связанные с крепостным правом:

Со крестьян там кожи не сдирают,
Деревень на карты там не ставят;
За морем людьми не торгуют...

«Хор» столь резок, что, хотя после смерти Сумарокова он и был опубликован в полном собрании его сочинений Новиковым, снова перепечатать его даже в 40-е годы XIX в., при Николае I, удалось только с большими цензурными купюрами.

Сатирическая резкость «Хора» заставляла некоторых исследователей ставить даже вопрос о самом авторстве Сумарокова и брать последнее под сомнение. Однако Г. А. Гуковский убедительно доказывает, что «Хор» принадлежит Сумарокову [1].

[1] В качестве возможных авторов «Хора» назывались имена Хераскова, В. Майкова и др. и особенно настойчиво Ф. Волкова. См. новейшие статьи П. Н. Беркова «Хор ко превратному свету» и его автор» и Г. А. Гуковского О «Хоре ко превратному свету» — в сб. «XVIII век», под ред. академика А. С. Орлова, М. — Л. 1935, стр. 181—217.

В то же время резкость нападок на такие основные устои дворянской монархической России XVIII в., как крепостное право, не должна нас вводить в заблуждение относительно политических взглядов Сумарокова. Последний до конца оставался убеждённейшим сторонником крепостного права. Это доказывается прямыми публицистическими высказываниями Сумарокова, из которых явствует, что крестьяне в его сознании мало чем отличаются от домашних животных и что хотя их «продавать как скотину не должно», но держать на цепи, как сторожевую собаку, которая иначе «будет грызть людей», совершенно обязательно. С неменьшей яркостью подтверждается это его ругательными стихами против Пугачёва, в которых пленённый вождь крестьянского восстания именуется «варваром», «бешеным псом», «драконом», «бессильной выдрой», крокодилом» и т. п. Сумароков заявляет, что нет такой казни на свете, которая могла бы искупить все «мерзости» Пугачёва («Станс граду Синбирску на Пугачёва» и др.). И в «Хоре ко превратному свету», как и в ряде аналогичных мест из других произведений Сумарокова, речь идёт не о борьбе с крепостным правом, как таковым, а лишь о борьбе с злоупотреблениями им со стороны недостойных дворян.

Басни. Насквозь сатиричны и «притчи» — басни Сумарокова. Басни составляют один из самых больших разделов его творчества. В журналах они начали появляться с 1755 г. Три книги их было выпущено Сумароковым при жизни. Ещё три книги было прибавлено в посмертном полном собрании сочинений Сумарокова, изданном Новиковым. Всего эти шесть книг заключают 378 притчей (впрочем, среди них имеется ряд стихотворений и других жанров). Притчи Сумарокова пользовались исключительной популярностью среди современников, присоединивших к названиям автора «Российским Расином» и «Северным Мольером» имя «Северного Лафонтена». Высоко ценили басни Сумарокова и ближайшие поколения. Новиков называет их «сокровищем российского Парнаса», Карамзин считал их лучшим из всего, что написано Сумароковым. Немногочисленные басни Кантемира, равно как стихотворное переложение «Эзоповых басенок» Тредиаковского, хотя и явились у нас первыми образцами басни как стихотворного жанра, не имели сколько-нибудь существенного историко-литературного значения. Основоположником русской басни, по справедливости, следует считать Сумарокова. Он придал басне характер живой бытовой сценки, миниатюрной комедии нравов; им создана и самая стихотворная форма нашей басни — «вольный», т. е. разностопный, стих, — сделавшаяся канонической и достигнувшая лет пятьдесят спустя такого изумительного художественного мастерства под руками Крылова, также заслонившего своими баснями «притчи» Сумарокова, как Фонвизин заслонил собой его комедии. Равным образом сообщил Сумароков басне и тот остро сатирический колорит, который также является одним из существенных свойств басен Крылова. Только сатира сумароковских басен гораздо резче, грубее, рассудочно-прямолинейнее, т. е. опять-таки неизмеримо менее художественна. В соответствии с «низким духом», который составляет, по Сумарокову, характерную особенность басенного жанра, басни его написаны нарочито «простыми словами», т. е. сознательно сниженным, переполненным вульгаризмами языком. Сатирическая направленность басен Сумарокова разнообразна, охватывая самые различные стороны современного ему общественного быта. Автор монографии о Сумарокове, Булич, называет их «энциклопедией лёгкой насмешки, а иногда и едкой, и тяжёлой сатиры». Главным объектом сатиры Сумарокова было чиновничество — «подьячие», «крапивное семя» — и хищники-богатеи — «откупщики». Субъективно сатира Сумарокова не выходила за пределы идеологии просвещённого дворянина середины XVIII в. Тем не менее и общественное и историко-литературное значение этой сатиры было несомненно очень велико. Именно за сатирическую направленность творчества Сумарокова, видимо, так ценил его Радищев.

Любовная лирика. Вторым особенно большим количественно и значительным по существу разделом поэзии Сумарокова являются любовно-лирические жанры.

В своих многочисленных любовных элегиях и «пастушьих стихах» (идиллии и эклоги, повествующие о радостях и печалях влюблённых «пастушков» и «пастушек») Сумароков полностью следует поэтике классицизма. Вслед за Буало он в своей «Эпистоле о стихотворстве» предъявляет к идиллиям и эклогам требование естественности и «пастушьей простоты» в описании чувств и быта. Влюблённый пастушок не должен выказывать себя грубым мужланом, но вместе с тем в поведении и речах он не должен выглядеть и «придворным кавалером». Чтобы писать любовные элегии, нужно, действительно, быть влюблённым: «Коль хочешь ты писать, так прежде ты влюбись».

На деле эта «естественность» носит, однако, вполне литературно-условный характер. Фарфоровый мир сумароковских пастушков и пастушек ни в какой мере не отражает не только русской, но и вообще какой бы то ни было реальной действительности. От любовных «стенаний» и томных «вздохов», которыми переполнены элегии, идиллии и эклоги Сумарокова, путь идёт не к реализму, а к сентиментализму карамзинской школы.

Наиболее интересным и значительным во всей любовной лирике Сумарокова является жанр любовных песен. В поэтике Буало жанр этот вовсе отсутствует; тем не менее Сумароков пишет любовные песни на протяжении всей своей литературной деятельности, хотя, видимо, стесняясь этого неканонического жанра, избегает печатать их. Своими любовными песнями Сумароков примыкает к традиции, восходящей к любовной лирике петровского времени, но в то же время он решительно борется с этой последней. «Кудряво»-риторические, условно-мифологизированные и крайне-беспомощные в отношении языка и стиха «вирши» первых десятилетий XVIII в. Сумароков стремится преобразовать в духе и стиле классицистической элегии (см. строки, посвящённые песне, в его «Эпистоле о стихотворстве»). Песни Сумарокова, действительно, представляют собой большой шаг вперёд в развитии русской любовной песни и романса. Сквозь условно-опрощённую манерность языка и чувств в некоторых песнях Сумарокова пробивается подчас та искренность и простота, к которым теоретически он всё время стремится. Поэту иногда удаётся заговорить в них подлинным языком сердца:

Не плачь так много, дорогая,
Что разлучаюсь я с тобой:
И без того изнемогая,
Едва владею я собой.
Ничем уже не утешаюсь,
Как воображу разлуки час,
И сил, и памяти лишаюсь,
Твоих, мой свет, лишаясь глаз.

Отличаются песни Сумарокова и большой виртуозностью стихотворной формы: разнообразием строфики, богатством стихотворных размеров (последнему способствовало то, что многие его песни, очевидно, писались на определённый «голос», т. е. музыкальную мелодию), подчас тонкой ритмичностью (в этом отношении интересна одна из масонских песен Сумарокова, написанная так называемыми дольниками, получившими широкое распространение только в XX в., в поэзии символистов). Всё это делает песни Сумарокова одним из наиболее художественно удавшихся разделов его поэзии. Значительно сильнее, чем в любовных «виршах» петровского времени, сказывается в песнях Сумарокова воздействие фольклора. Некоторые песни являются прямыми стилизациями народных песен: например: «В роще девки гуляли, || Калина ли моя, малина ли моя...», или «солдатская» песня о разлуке с милой: «Прости, моя любезная, мой свет, прости, || Мне сказано назавтрее в поход итти». Другая «солдатская» песня о взятии русскими войсками крепости Бендеры («О ты, крепкой, крепкой Бендер град, || О разумный храбрый Панин граф»...) стилизована под народную историческую песню. Стилизации Сумарокова обычно носят чисто внешний характер: духа народно-песенного творчества автор ни в какой степени в них не передаёт. Их «народность» — условная, напудренная и подрумяненная «народность» владельца крепостных душ, дворянина-помещика эпохи, когда сама Екатерина II любила подчас рядить себя и весь свой двор в русские сарафаны. Однако для писателя-

классициста и это было несомненным шагом вперёд, выходом за строгие рамки канонической литературной теории.

Ряд несомненно значительных стихотворений, связанных так или иначе с любовной тематикой, с «таинством любовной лиры», попадается и в других разделах сумароковской поэзии. Таков, например, один из сонетов Сумарокова («О существа состав без образа смешенной»), замечательные как по своей весьма смелой теме, ещё более острой, чем тема известного «Романса» («Под вечер осени ненастной») юноши Пушкина, написанного почти шестьдесят лет спустя, так и по тому чувству подлинной гуманности, которым, несмотря на условность формы, оно проникнуто.

Поэтика Сумарокова. Новый строй чувств и мыслей, новая тематика, новые жанры, вносимые Сумароковым в литературу, естественно требовали для себя и новых средств художественного выражения. Поэтика торжественной оды, с таким блеском развёрнутая в это время в теории и практике Ломоносова, не только не годилась для литературной деятельности Сумарокова, но и прямо противостояла ей. Соответственно этому вся литературная деятельность зрелого Сумарокова проходит в ожесточённейшей борьбе с поэтической системой Ломоносова.

Витийственная торжественность ломоносовской оды, предельная приподнятость, перенапряжённость в ней всех элементов слова и стиха представляется Сумарокову пустой «надутостью»; её «гром» — «бумажным»; грандиозный гиперболизм образов, иррациональность метафор — бессмыслицей, «бредом». Оды Ломоносова Сумароков подвергает резко-критическому рассмотрению, придираясь к каждому слову, к каждому поэтическому образу или выражению, выходящему за пределы обычного употребления («Критика на оду», «Рассмотрение од г. Ломоносова»). Ломоносова он постоянно задевает в своих теоретических статьях, где декларирует основы своей поэтики («К несмысленным рифмотворцам», «О разности между пылким и острым разумом», «Об остроумном слове» и др.). Несмотря на мелочно-педантический характер анализа Сумароковым ломоносовских од, в нём имеется ряд правильных указаний всякого рода погрешностей со стороны языка. Недаром Пушкин сказал однажды, что Сумароков знает русский язык лучше Ломоносова. Не ограничиваясь критикой, Сумароков пытается бороться с художественной системой Ломоносова и путём литературного её осмеяния. Он пишет несколько «вздорных од», в которых весьма грубо, но подчас метко пародирует литературную манеру Ломоносова. Принципиальному «великолепию» од Ломоносова Сумароков противопоставляет опирающееся на кодекс Буало требование ясности и простоты, пышному метафоризму ломоносовского стиля — рационалистическую точность слова, «изобилию» словесного материала — равенство «слов» и «мыслей»: «...излишество всегда во стихотворстве плеснь». «Никак невозможно, чтоб была ода и великолепна и ясна; по моему мнению пропади такое великолепие, в котором нет ясности», — пишет он в статейке «К несмысленным рифмотворцам». «Что похвальняй, — продолжает он, — естественныя простоты, искусством очищенной, и что глупяе сих людей, которые вне естества хитрости ищут».

Чувствуй точно,
Мысли ясно,
Пой ты просто
И согласно, —

поучает Сумароков своих учеников. Его идеал — чуждая всякого «противного естеству» «лишнего витийства» «прекрасная простота» (нечего говорить, что идеал этот мыслится им в непременных рамках классицистической поэтики).

Однако для того, чтобы подлинно-художественно осуществить у нас этот идеал в середине XVIII в., нужно было обладать пушкинским гением. В творческом облике Сумарокова гениальности явно не было.

Определение Пушкиным его поэзии, как «вялой», «холодной», «прозаичной», в основном справедливо. При всей прогрессивности выдвинутых Сумароковым литературно-теоретических лозунгов, той адэкватности теории и практики, той осуществлённой гармонии формы и содержания, которые имеем мы в лучших одах Ломоносова, в творчестве Сумарокова мы не находим. Но не будучи гениальным поэтом, Сумароков был в высшей степени талантливым и плодовитым литератором, оказавшим огромное влияние на развитие нашей литературы второй половины XVIII в. При чём, если воздействие Ломоносова на дальнейший ход нашей литературы было направлено вглубь, носило интенсивный характер (создание основ нашего литературного языка, создание нового стиха), влияние Сумарокова было по преимуществу экстенсивно, разлилось вширь. Образовавшаяся вокруг Сумарокова школа учеников и последователей насчитывает десятки имён. Из школы Сумарокова вышли почти все крупнейшие представители нашего классицизма второй половины века, такие, как Херасков, Василий Майков, Княжнин. С другой стороны, раздавшаяся в противовес хвалебным одам Ломоносова сатира Сумарокова, воскресившая традиции Кантемира, несомненно способствовала тому пышному расцвету сатирических жанров, который имел место в 60-е—80-е годы XVIII в., выразившись в журналах Новикова, комедиях Фонвизина, одах-сатирах «бича вельмож» Державина.

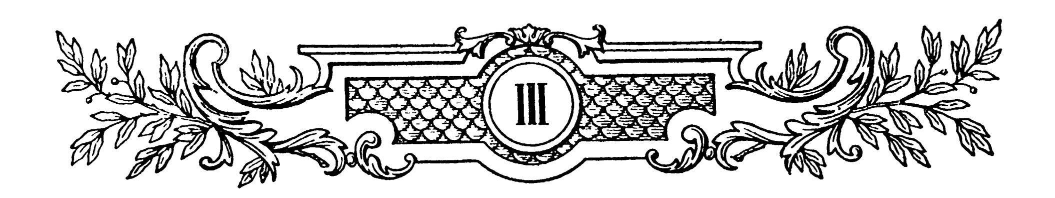
ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Наиболее полным собранием сочинений Сумарокова является посмертное издание в 10 томах, выпущенное Н. И. Новиковым в 1781—1782 гг.; изд. 2-е М. 1787. С тех пор собрание сочинений Сумарокова не переиздавалось. В серии «Русской классной библиотеки» под ред. А. Н. Чудинова, вып. XIV, СПБ. 1893 (2 изд. Петроград, 1916) перепечатаны трагедии «Хорев» и «Синав и Трувор» и комедия «Опекун». Трагедия «Синав и Трувор» полностью издана и в сборнике «Русская литература XVIII века», под ред. Г. А. Гуковского, Л. 1937. Избранные стихотворения — в «Библиотеке поэта» под ред. акад. А. С. Орлова, 1935 (там же — статьи Сумарокова о литературе со вступительной заметкой Г. А. Гуковского «Литературные взгляды Сумарокова») и в Малой серии «Библиотеки поэта», вып. 4, «В. Тредиаковский, М. Ломоносов, А. Сумароков», под ред. П. Н. Беркова и Г. А. Гуковского, со вступительной статьёй П. Н. Беркова, 1935.

Перечень историко-литературных работ, статей и критических высказываний о Сумарокове дан в VI вып. «Русской поэзии» под ред. С. А. Венгерова (СПБ, 1897), стр. 362—363. Из многочисленных критических отзывов о Сумарокове В. Г. Белинского наиболее развёрнута и исторична оценка, данная в работе «Речь о критике, произнесённая А. Никитенко» (статья II— «Историческое обозрение русской критики»). Литературной деятельности Сумарокова посвящены монографические исследования Н. Булича «Сумароков и современная ему критика», СПБ. 1854, и В. Я. Стоюнина «А. П. Сумароков», СПБ. 1856 (отд. оттиск из «Музыкального и театрального вестника», 1856 г.). В пореволюционное время горячим пропагандистом Сумарокова, склонным явно преувеличивать его значение, но вместе с тем очень много сделавшим для его изучения, является Г. А. Гуковский. См. его книги: «Русская поэзия XVIII века», Л. 1927 (статьи «Ломоносов, Сумароков, школа Сумарокова»; «Элегия в XVIII веке»; «Ржевский») и «Очерки по истории русской литературы XVIII века. Дворянская фронда в литературе 1750—1760 годов», М. — Л. 1936, посвящённые полностью Сумарокову и «сумароковцам». См. также обширную итоговую работу Г. А. Гуковского «Сумароков и его литературно-общественное окружение», повторяющую в более развёрнутом виде главу из его же учебника и опубликованную в «Истории русской литературы», изд. Академии наук СССР, т. III, стр. 349—420. О трагедиях Сумарокова см. небольшую заметку Н. Г. Чернышевского (опубликована впервые в1938 г.) «Русские трагики: Сумароков, Княжнин и Озеров» в сб. Н. Г. Чернышевский, «Литературно-критические статьи» под ред. Н. Ф. Бельчикова, М. 1939; ценные замечания Г. В. Плеханова в «Истории общественной мысли», т. III, ч. III, гл. 5 — «Общественная мысль в изящной литературе», и небольшую статейку Г. А. Гуковского «О Сумароковской трагедии» в сборнике Ленинградского института истории искусств «Поэтика», вып. I,

1926, стр. 67—80. Много работ имеется о комедиях Сумарокова. Основополагающее значение имеет небольшая статья Н. Л. Бродского о языке комедий Сумарокова «История стиля русской комедии XVIII века» в журнале Российской Академии Художественных наук, «Искусство», № 1, 1923, стр. 172—184. См. ещё следующие работы: В. В. Сиповский, «Из истории русской комедии XVIII в. К литературной истории «тем» и «типов» («Известия отд. русского языка и словесности», т. XXIII, кн. 1, 1918, стр. 205—274); В. Филиппов, «К вопросу об источниках комедий Сумарокова. Мольер. Итальянская комедия. Современная действительность» («Известия по русскому языку и словесности» Академии наук СССР, 1928, т. I, стр. 184—220); П. И. Рулин, «Первая комедия Сумарокова (там же, т. II, кн. I, стр. 237—269); он же «Элементы злободневности в комедиях А. П. Сумарокова («Slavia», 1926, IV, 4, стр. 720—738), В. И. Резанов, «Из разысканий о комедиях Сумарокова» (сб. «Памяти П. Н. Сакулина», М. 1931, стр. 233—238); А. Косман, «Комедии Сумарокова» («Учёные записки» Ленинградского гос. университета. № 33, серия филологических наук, вып. 2, Л. 1929, стр. 155—188). О баснях Сумарокова имеется специальная работа К. Заусцинского, «Басни Сумарокова» («Варшавские университетские известия», 1884, № 3 и 5, стр. 1—126), и статья Л. Виндт, «Басня сумароковской школы» («Поэтика», I, стр. 81—92), Общая характеристика поэзии Сумарокова дана в статье С. М. Бонди к избранным сочинениям Тредиаковского (в издании «Библиотеки поэта») «Тредиаковский, Ломоносов, Сумароков» (специально о Сумарокове стр. 43—58). О литературных отношениях Сумарокова см. статью Г. А. Гуковского «Эмин и Сумароков» в сб. «XVIII век», т. II, стр. 77—94. О полемике Сумарокова с Ломоносовым — в книге П. Н. Беркова «Ломоносов и литературная полемика его времени» (главы 3, 4, 6 и заключение).





ЛИТЕРАТУРА ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ ВЕКА

НА ПУТЯХ ОТ КЛАССИЦИЗМА К СЕНТИМЕНТАЛИЗМУ И РЕАЛИЗМУ. РУССКИЙ СЕНТИМЕНТАЛИЗМ

КУЛЬТУРА ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ ВЕКА

Из всех «отдельных периодов просвещенного абсолютизма», которые были свойственны, по уже приводившимся нами словам Ленина, русскому самодержавию XVIII в., время Екатерины II было наиболее ярким и характерным. Могучий толчок, сообщённый русской исторической жизни реформами Петра, начал давать в эту пору особенно ощутимые результаты. Новое русское государство, созданное Петром, выдвигается в последней трети XVIII в. в ряд наиболее сильных мировых держав. Международный авторитет и влияние России всё увеличиваются. Этому способствует не только умелая деятельность русской дипломатии, но и в особенности блестящие победы русского оружия, осуществляемые под предводительством крупнейших полководцев эпохи: Румянцева, Суворова. На юге русское государство расширяется до естественных рубежей, с ним воссоединяется ряд исконно-русских земель. Всё это вызывает исключительный национальный подъём, бурный рост народной энергии и сил во всех областях жизни и культуры. Однако, наряду с развитием и усложнением общественной жизни обостряются и социальные противоречия в стране. Внутреннюю политику Екатерина вела в интересах, прежде всего, дворянства, затем отчасти в интересах всё растущей и усиливающейся буржуазии — купечества. В то же время крайне усилился крепостной гнёт. Ещё при Петре III, как известно, был издан «манифест о вольности дворянской», освобождавший дворян от обязательной службы. При Екатерине были предоставлены дальнейшие льготы дворянству и купечеству. Указами 1765—1767 гг. правительство Екатерины дало право помещикам ссылать крестьян без суда на каторгу, при чём каторгой каралась и всякая жалоба крепостного на помещика. Именно это имел в виду Радищев, когда писал в своём «Путешествии», что «крестьянин в Законе мёртв». Обострение классовых противоречий в стране резко сказалось уже в комиссии по составлению нового Уложения, т. е. собрания законов, в которую были призваны Екатериной в 1767 г. депутаты от различных сословий (за исключением помещичьих крестьян). Но с особенной силой проявилось оно в крестьянской войне 1773—1775 гг. — восстании Пугачёва. На все эти противоречия Екатерина стремилась накинуть покров «просвещённого абсолютизма», сочетавшегося после восстания Пугачева с полицейской диктатурой Потёмкина и закончившегося наступившей в связи с событиями французской революции реакцией. Реакция эта, захватившая последние годы екатерининского царствования, продолжалась и в течение недолгого царствования Павла.

Школа. Наука. Печать.

Сама Екатерина постоянно подчёркивала, что она является прямой наследницей и продолжательницей дела Петра. «Petro primo Catharina secunda («Петру Первому Екатерина Вторая») — многозначительно гласила надпись на знаменитом памятнике Фальконета Петру — «Медном Всаднике», составленная Сумароковым. Екатерина хотела возглавлять, подобно Петру, поступательное движение во всех областях жизни страны. Но если Пётр действительно вёл за собой общество, Екатерина, наоборот, в ряде случаев старалась задержать слишком, с её точки зрения, стремительный, не отвечавший её политическим видам ход общественного развития.

При Екатерине принимается ряд мер по расширению образования: организуются закрытые женские учебные заведения, с целью создания путём соответствующего воспитания «новой породы людей»; позднее развёртывается целая сеть начальных и средних школ. Но новые школы, доступные далеко не всем, не могли удовлетворить потребности в знаниях со стороны широких слоёв населения. И одарённость народа

пробивалась и заявляла о себе помимо всяких школ. Начиная именно с этой поры, у нас появляется целая плеяда замечательных самоучек — людей нередко неграмотных, но выдвигающих блестящие научно-технические идеи, осуществляющих интереснейшие изобретения. Таковы были уральский горнозаводский рабочий И. И Ползунов, сконструировавший первый в мире теплосиловой двигатель, и в особенности знаменитый изобретатель и конструктор, земляк Кузьмы Минина, нижегородский мещанин И. П. Кулибин, соорудивший в числе многих других своих изобретений особый «кулибинский фонарь», воспетый Державиным. Однако большинство этих изобретений и открытий не было использовано надлежащим образом тогдашними хозяевами страны.

Осуществляется при Екатерине и ряд научных мероприятий. В 1765 г. по почину сверху создаётся первая у нас научно-общественная организация — «Вольное экономическое общество», ставящее своей задачей изучение вопросов земледелия и хозяйственной жизни России; с 1766 г. начинают выходить «Труды» общества. На высоком уровне поддерживается деятельность Академии наук. Усилия Ломоносова не пропали даром: среди академиков оказывается всё больше и больше талантливых русских учёных; петербургская математическая школа считается в это время передовой в Европе; ряд экспедиций для изучения окраин России, организованных Академией, имел мировое научное значение. В 1768 г. организуется «Собрание, старающееся о переводе иностранных книг на российский язык». В 1771 г. учреждается при Московском университете «Вольное российское собрание» «для исправления и обогащения российского языка». Наконец, в 1783 г., по проекту известной княгини Е. Р. Дашковой, бывшей тогда директором Академии наук, организуется особая Российская Академия для специальной разработки вопросов русского языка и русской художественной литературы. Академия, в состав которой были введены наиболее крупные писатели современности, начиная с Державина, ставит себе задачи, уже намеченные в известной нам речи Тредиаковского в 1735 г.: издание грамматики, словаря, риторики и правил стихосложения; при ближайшем участии самой Екатерины начинает выходить орган Академии — литературный журнал «Собеседник любителей российского слова». Поощряется и книгопечатание. Одновременно с открытием Российской академии издаётся указ о «вольных типографиях», разрешающий всем желающим заводить типографии, не испрашивая на это никакого специального разрешения. Мера эта открыла широкий простор общественной инициативе. И последняя не замедлила проявиться самым ярким образом. Частные типографии появляются в большом числе не только в столичных городах, но и в провинции, в том числе в помещичьих усадьбах. Такова, например, типография известного поклонника Вольтера, И. Г. Рахманинова, в селе Казинке Тамбовской губернии (в 1791 г. в ней было, в частности, напечатано «Полное собрание всех до ныне переведённых на российский язык и в печать отданных сочинений г. Вольтера). Особенно необходимо отметить беспримерную просветительную и книгоиздательскую деятельность Н. И. Новикова. Ещё в 1773 г. Новиковым организуется в Петербурге «Общество, старающееся о напечатании книг». Но особый размах деятельность Новикова приобретает с организацией им в 1784 г. знаменитой «Типографической компании» (всего Новиковым было выпущено около 950 изданий). Чрезвычайно вырастает количество появляющейся в печати переводной литературы. За данный период выходят переводы почти всех выдающихся произведений античной литературы, сочинений философов-просветителей, большинства наиболее значительных произведений новой европейской и даже отчасти восточных литератур. В неменьшей степени увеличивается выпуск произведений русских авторов. Уже в первое же десятилетие екатерининского царствования число выпущенных изданий возросло по сравнению с предыдущим десятилетием в пять раз. В дальнейшем выпуск книг всё усиливается. Нагляднее всего видно это по росту периодической печати. С начала нашей периодической печати, с петровских «Ведомостей» и до 1762 г., у нас появилось всего восемь периодических изданий; с 1762 г. до конца века их выходит значительно больше ста, при чём в 64 из них помещается литературно-художественный материал (40 изданий носят по преимуществу литературный характер). С 1786 г. журналы начинают выходить и в провинции, в том числе даже в Сибири. К концу века появляется новый тип периодической печати — литературно-художественные альманахи. Этот поражающий, небывалый рост периодической печати и вообще книжного дела наглядно свидетельствует о росте читательской аудитории, вовлечении в неё всё новых и новых социальных слоёв и о том, какой богатой и напряжённой идейной жизнью начинает жить русское общество, явно перерастающее в этом отношении те рамки, которые были предназначены для него верховной властью. И в последнее десятилетие XVIII в. делается попытка насильственно вогнать общество в эти произвольные рамки, парализовать дальнейшее общественное движение и развитие. В связи со ссылкой Радищева в Сибирь было разогнано «Общество друзей словесных наук», в котором он принимал известное участие. На следующий год была разгромлена «Типографическая компания», а в 1792 г. заключён в крепость сам Новиков. В 1793 г. был посажен в крепость вольнодумный литератор Ф. В. Кречетов, сгруппировавший вокруг себя кружок единомышленников, — «общество благодействования». Около того же времени была опечатана тамбовская типография Рахманинова.

Наконец, в 1796 г. перед самой смертью Екатерина упразднила все «вольные» типографии. Одновременно была усилена цензура, принявшая особенно угрожающий характер при Павле.

Просветительная философия и масонство. В последнюю треть века бурно развёртывается русская общественная мысль. Наиболее ярким и значительным выражением всей европейской умственной жизни XVIII в., который недаром вошёл в историю под почётным именем века Разума, эпохи Просвещения, явилась так называемая просветительная философия. Центром просветительных идей была Франция. Боевым штабом просветительной мысли стала знаменитая Энциклопедия («Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences. des arts et des métiers»), выходившая с 1751 по 1780 г. под редакцией Дидро и д Аламбера и объединившая вокруг себя ряд замечательных мыслителей, писателей и публицистов — борцов против феодализма, церковного гнёта, сословного неравенства. «Великие мужи, — подготовившие во Франции умы для восприятия грядущей могучей революции, — писал о французских философах-просветителях Энгельс, — сами выступили в высшей степени революционно. Они не признавали никакого авторитета. Религия, взгляд на природу, государственный строй, общество, — всё было подвергнуто беспощадной критике. Всё должно было оправдать своё существование перед судом разума или же от своего существования отказаться. Мыслящий ум был признан единственным мерилом всех вещей» [1]. Из всех деятелей просветительной философии особенно большим — всеевропейским — влиянием пользовался Вольтер. «Влияние Вольтера было неимоверно, — писал по горячим следам Пушкин. — Общество ему покорено. Европа едет в Ферней на поклонение». Колоссальную популярность имел Вольтер и в России. Недаром всякого последователя идей просветительной философии и вообще человека передовых взглядов, критически относившегося к тому, что считалось общепринятым в области религии, морали, политики, стали именовать родовым именем вольтерьянца. Очень большой популярностью пользовался у нас и Руссо. Приобрели известность материалистические системы Гельвеция и Гольбаха. Идеи просветительной философии широко распространились в самых различных кругах нашего общества — среди дворянства, купечества, разночинцев. Можно смело сказать, что в то время не было у нас ни одного сколько-нибудь образованного человека, который в той или иной мере не был бы затронут этими идеями. Наложили они более или менее глубокий отпечаток и на всю художественную литературу данного периода. Воздействие просветительных идей сказалось на представителях прямо противоположных идеологий. Его испытал на себе такой типичный дворянский идеолог, как крупный историк и талантливый публицист князь М. М. Щербатов, автор своеобразной аристократической утопии («Путешествие в землю Офирскую г-на С., шведского дворянина») и замечательного в своём роде ярко обличительного памфлета, направленного по адресу Екатерины II и её двора — «О повреждении нравов в России». С другой стороны, в горниле просветительной философии закалилась революционная мысль Радищева. Однако заметнее, можно сказать, шумнее всего увлечение просветительной философией — «вольтерьянством» — проявлялось в высших феодально-крепостнических кругах русского общества.

Сама Екатерина II ещё до восшествия на престол усиленно штудировала философов-просветителей. Княгиня Дашкова уже в пятнадцатилетнем возрасте зачитывалась Бейлем, Монтескье, Вольтером до того, что заболела от переутомления. После вступления на трон Екатерина во всеуслышанье заявляет себя горячей сторонницей просветительных идей. В основу составленного ею «Наказа» депутатам она демонстративно кладёт знаменитый трактат Монтескье «Дух законов», подчёркивая, что он является её «молитвенником». В результате «Наказ» показался столь радикальным, что был запрещён во Франции. Екатерина, наоборот, предлагает перенести в Россию издание «Энциклопедии», также запрещённой было во Франции; приглашает д'Аламбера в воспитатели к наследнику престола Павлу Петровичу; приобретает у Дидро, находящегося в тяжёлых материальных обстоятельствах, его библиотеку, оставляя вместе с тем её в его пожизненном пользовании и назначая его библиотекарем с высоким жалованием, в счёт которого ему выдаётся вперёд 50 000 франков; вступает в личную оживлённую переписку с Вольтером. Примеру императрицы следовали её приближённые. Фаворит Екатерины граф Григорий Орлов предлагает Руссо, который чувствует себя гонимым на родине, переехать в Россию и поселиться у него в имении, которое он готов предоставить в полное его распоряжение. Родственник будущего всесильного фаворита и диктатора Потёмкина, Павел Потёмкин, переводит произведения Руссо, в том числе его «Рассуждение о начале и основании неравенства между людьми», почтительно посвящая свой труд всё тому же «руссоисту» Орлову.

«Вольтерьянство» правящих вельможеско-дворянских кругов представляло собой достаточно причудливую смесь, в которой была подчас доля искреннего увлечения, но больше действовал тонкий политический расчёт (в особенности, со стороны самой Екатерины, стремившейся завоевать себе европейский престиж в качестве просвещённой монархини) и в сильной степени мода. Никаких реально политических последствий это «вольтерьянство» не имело. В массе своей русские вельможные и дворянские вольтерьянцы продолжали оставаться всё теми же крепостниками-помещиками. Герцен, который ещё встречал в молодости русских вольтерьянцев XVIII в. («почти все старики того времени, которых только мы знали, — вспоминает сам он, — были вольтерьянцы, или материалисты, если не франкмасоны»), даёт следующую характеристику «вольтерьянства» екатерининского времени: «Идеи философии XVIII века оказали отчасти вредное

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Собрание сочинений, т. XIV, стр. 357—358.

влияние в Петербурге Энциклопедисты во Франции, освобождая человека от старых предрассудков, внушали ему более возвышенные нравственные инстинкты, делали его революционером. У нас же, порывая последние узы, удерживающие полудикую природу, вольтерьянская философия ничего не ставила на место старинных верований и традиционных нравственных обязанностей. Она вооружала русского всеми орудиями иронии и диалектики, годными для оправдания в его собственных глазах его рабского состояния по отношению к государю и его господского состояния по отношению к рабу. Неофиты цивилизации с жадностью бросались на чувственные удовольствия. Они очень хорошо поняли призыв к эпикуреизму, но звук грандиозного набата, призывавшего людей к великому воскрешению, не доходил до их души» [1]. Именно этим особым характером, который приобрела просветительная философия на русской крепостнической почве, объясняются до некоторой степени нападки как на неё, так и на самых философов-просветителей со стороны ряда передовых деятелей нашей литературы того времени, таких, как Новиков, как Фонвизин. Поверхностность «вольтерьянства» высших правящих кругов нагляднее всего обнаружилась в конце века, когда, в связи с событиями французской революции, увлечение просветительной философией сменилось яростным на неё гонением. Но сколь бы чисто декларативный, чисто словесный характер ни имело «вольтерьянство» Екатерины и её окружения, оно сыграло и свою положительную роль, привлекая общественное внимание к деятельности философов-просветителей, вызвав большое число переводов их произведений на русский язык и тем несомненно способствуя их популяризации. Что ещё важнее, помимо этого официального «вольтерьянства» в русском обществе несомненно существовало другое, неизмеримо более серьёзное и глубокое просветительное движение, хотя и не так бросавшееся в глаза. «Звук грандиозного набата», конечно, донёсся до автора «Путешествия из Петербурга в Москву». Доказательством тому является сама его книга. Мало того, как показали новейшие исследования, Радищев в идейном отношении был не одинок. Просветительные идеи нашли самую благодарную почву в кругах передовой разночинной интеллигенции (профессора Московского университета С. Е. Десницкий, В. М. Аничков, разносторонний учёный и публицист Я. П. Козельский и др.). Именно здесь вырабатывались элементы радикально-демократического миросозерцания, складывалась и вызревала особая национальная форма европейской просветительной философии — русское просветительство XVIII в., специфика которого определялась основной задачей, стоявшей перед русской внутриполитической действительностью того времени — борьбой с крепостничеством. Вершиной русского просветительства и явился Радищев.

Почти столь же широкое распространение, как идеи просветительной философии, получила в русском обществе того времени идеология масонства. «Орден франкмасонов» — «свободных каменщиков» — возник в Англии в 1717 г. Своими задачами он ставил нравственное совершенствование членов, филантропическую деятельность и осуществление всемирного братского союза людей. Вступление в орден было обставлено всякого рода таинственными символическими обрядами. Члены клятвенно обязывались хранить в тайне всё, что они увидят и услышат в ордене. Вскоре масонские организации — «ложи» — начали возникать почти во всех странах Европы, в том числе и в России (первое достоверное известие о существовании масонства в России относится к 1771 г.). При Елизавете деятельность русского масонства усиливается. Так, в 1756 г. в Петербурге действовала масонская ложа, главой — «великим мастером» — которой являлся отец княгини Дашковой граф Р. И. Воронцов, а среди членов были А. П. Сумароков и М. М. Щербатов. Особенно распространилось масонство при Екатерине. В 70-е годы видную роль играл в русском масонстве вельможа, писатель и театральный деятель И. П. Елагин, при котором служил драматург Лукин и одно время Фонвизин. К концу 70-х — началу 80-х гг. в России имелось до ста масонских лож, в которых состояло до двух с половиной тысяч членов. В числе их имелись видные политические деятели, учёные, литераторы. На первых порах в русском масонстве идеи просветительной философии мирно уживались с идеологией ордена. По мнению исследователей русского масонства, в 60-е и 70-е гг. почти все члены масонских лож, находившихся под общим началом Елагина, были в то же время и вольтерьянцами; наоборот, большинство русских вольтерьянцев было масонами. Однако в 80-е годы в русском, как и в западном, масонстве возникает резкое противодействие просветительным идеям и культу разума вообще, чрезвычайно усиливаются мистические настроения, распространяется увлечение так называемыми «тайными науками» — алхимией, магией. Особенно проявляется это с образованием у нас в 1782 г. внутри масонства особого ордена розенкрейцеров, в котором принимает активное участие Н. И. Новиков. Мистические устремления розенкрейцеров вызывали к себе резко отрицательное отношение со стороны наиболее передовых деятелей русского просветительства, таких, как Радищев. Но сами эти устремления, по верному замечанию Герцена, явились в значительной степени реакцией на русское поверхностное помещичье «вольтерьянство» — «успехи грубого эпикуреизма, быстро распространявшегося». В то же время с помощью масонских организаций Н. И. Новиков развернул свою совершенно исключительную, небывалую дотоле книгоиздательскую и общественную деятельность, составившую одну из замечательнейших страниц в истории нашего просвещения. Реакция последних лет екатерининского царствования ударила по обоим основным течениям нашей общественности

[1] «О развитии революционных идей в России», А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем под ред. Лемке, т. VI, П. 1919, стр. 337.

этого периода: одновременно с гонением на произведения философов-просветителей было воздвигнуто не менее ожесточённое гонение и на масонство. Масонские организации были разгромлены и на некоторое время (вплоть до александровского царствования) фактически прекратили существование. Но на общественное сознание и на общественные настроения последней трети XVIII века масонство оказало весьма сильное влияние. Наряду со своеобразным культурно-историческим типом русского «вольтерьянца» стал и русский масон.

Очень заметно отозвалось масонство и на художественной литературе этого периода. Большое число наших писателей непосредственно входило в состав масонских лож. Не говоря о целом ряде мелких писателей, масонами были, помимо уже упомянутых Сумарокова и Новикова, драматурги В. И. Лукин и М. И. Верёвкин, поэт Василий Майков, наконец, один из крупнейших представителей нашей литературы XVIII в. М. М. Херасков. В молодости был тесно связан с масонами и Н. М. Карамзин. В русле масонской идеологии сложились особые стихотворные жанры — масонского гимна, философической оды, оды морально-нравоучительной. Несомненную роль сыграло масонство с его антирационалистическими тенденциями, углублением в мир человеческой личности, мистической настроенностью, таинственной романтикой обрядов и символов — и в формировании русского сентиментализма [1].

Расцвет искусства. Исключительного расцвета достигает в последнюю треть века русское искусство. Полностью осуществляется патриотическое стремление Петра I иметь «добрых мастеров»-художников «и из нашего народа». Из-за рубежа продолжают выписываться знаменитые европейские мастера, вносящие свою долю в художественную культуру страны. Однако наряду с этим у нас появляется целая плеяда наших собственных могучих дарований, не только не уступающих своим западным собратьям, но зачастую их превосходящих, овладевающих художественным опытом Запада и целиком обращающих этот опыт на созидание великих образцов русского национального искусства. Таковы в области архитектуры — Баженов и Казаков, в области живописи — Рокотов, Левицкий, Боровиковский; в области скульптуры — Шубин, Козловский, Мартос. В отечественные руки переходит и художественное образование в стране. В Академии художеств увеличивается число русских профессоров и академиков. Одновременно появляется ряд выдающихся русских музыкантов и композиторов: Фомин, Хандошкин, Бортнянский и др. В большинстве своём все эти замечательные деятели искусства вышли из самых широких демократических слоёв общества, в которых народные, национальные традиции и черты сохранялись в наибольшей неприкосновенности (Баженов был сыном дьячка; Шубин — земляк Ломоносова, сын холмогорского крестьянина; Хандошкин — также из крепостных крестьян, и т. д.). Это сказывалось и на их творчестве.

Ведущее место в ряду искусств попрежнему занимает архитектура. Продолжается усиленное дворцовое и усадебное строительство (составляющие гордость русского искусства дворцы и парки под Петербургом, ряд замечательных подмосковных усадеб, многие помещичьи усадьбы в провинции). Наряду с этим развивается городское строительство. В 1763 г. организуется специальная правительственная «Комиссия строительства столичных городов С. Петербурга и Москвы». Особенно усиленно продолжается начатое Петром созидание новой столицы, достойной мирового значения и мировой мощи русского государства; всё больше и больше складывается тот облик величаво царственного города «под морем» с его громадами улиц и площадей, с Невой, «одетой в гранит», с великолепием дворцов и садов, с фальконетовским памятником Петру, который отражён в ряде стихов Державина — предварении «Медного всадника» Пушкина. В созидании Петербурга принимают виднейшее участие коренные русские зодчие В. И. Баженов, И. Старов (строитель Таврического дворца, подаренного Екатериной Потёмкину и воспетого Державиным) и др. Москва застраивается, в особенности, М. Ф. Казаковым (свидетельством величайшей творческой мощи и замечательной самобытности является составленный Баженовым грандиозный проект Большого Кремлёвского дворца, неосуществлённый не по вине зодчего).

Сохраняя в основном характер торжественности, архитектура последней трети века отличается большей строгостью, простотой, «классичностью». Наряду с этим в деятельности таких зодчих, как гениальный Баженов, как Казаков, проявляются в высшей степени характерные стремления к народности, к возрождению традиций национальной древности, древнерусского национального искусства (воздвигнутый Баженовым дворец в Царицыне под Москвой, незавершённый по приказанию Екатерины II, которая нашла его слишком мрачным; Петровский дворец в Москве, построенный Казаковым). Баженов, лично близкий Новикову, принятый им в 1774 г. в масоны, в своих поисках народности в искусстве шёл путями, также весьма близкими к стремлениям последнего.

В живописи попрежнему на первом месте стоит искусство портрета, достигающее под руками Ф. С. Рокотова, Д. Г. Левицкого и В. Л. Боровиковского изумительного совершенства. Пишутся ими и парадные портреты (знаменитый портрет Екатерины II, просвещённой монархини-законодательницы, написанный Левицким и с замечательной точностью воспроизведённый Державиным в «Видении мурзы»). Но в то же время

---

[1] Подробнее — в работе проф. Н. К. Пиксанова «Русская масонская литература XVIII века», печатающейся в IV томе «Истории русской литературы» изд. Академии наук СССР.

всё определённее сказывается внимание к человеку и человеческой личности. Отсюда присущие в большей или меньшей мере всем этим мастерам стремления к естественности, простоте, человечности своих портретных изображений, к их выраженной индивидуальной характеристике (портрет поэта Василия Майкова, писанный Рокотовым; портрет Дидро кисти Левицкого и т. д.). Портреты Боровиковского прямо овеяны особой атмосферой «чувствительности», перекликающейся с соответственными тенденциями в художественной литературе конца века — периода расцвета карамзинизма. Сказалось это даже на парадном портрете. Таков портрет Екатерины II, написанный Боровиковским лет пятнадцать спустя после упомянутого портрета Левицкого. Екатерина показана художником в качестве частного человека — «дамы лет сорока» «в белом утреннем платье, в ночном чепце и в душегрейке» (вспомним описание её в «Капитанской дочке» Пушкина, в точности сделанное по этому портрету).

Вообще в живопись всё больше проникает реальная жизнь, раздвигая границы изображаемого, расширяя живописные жанры. Зарождается «историческая» тематика. Правда, преобладают ещё античные мифологические темы, но наряду с этим пишутся картины на сюжеты древней русской истории (картина А. П. Лосенко «Владимир перед Рогнедой» — своего рода живописная параллель сумароковской трагедии, патетически-торжественные картины Г. И. Угрюмова). Появляется бытовая живопись, характерно связанная главным образом с изображением народа, крестьянства (крестьянские «жанры» М. Шибанова и др.). В большинстве случаев художники изображают народ в условно-прикрашенном виде счастливых поселян. Но наряду с этим имеется и несколько акварелей художника Ивана Ерменева, участника взятия Бастилии, рисующего образы крестьян, нищих, слепцов с такой беспощадной правдивостью, которая до некоторой степени напоминает Радищева. Наконец, всё больше проникает в живопись и постепенно завоёвывает в ней право на самостоятельное существование «портрет местности», природа, пейзаж (например, пейзажи парков Петергофа, Гатчины, Павловска — Семёна Щедрина). С этим находится в несомненном соответствии то «чувство природы», которое возникает и в нашей художественной литературе эпохи сентиментализма.

Стремление к изображению реального человека проявляется и в скульптуре, также достигающей в эту пору своего блестящего расцвета. Таковы замечательные скульптурные «портреты» одного из крупнейших русских скульпторов Федота Шубина (бронзовый бюст Ломоносова и др.).

С особенной силой проникновение в искусство традиций народного творчества сказывается в музыке. Интерес к народному творчеству проявляется в многочисленных записях народных песен: сборник гуслиста Трутовского «Собрание русских простых песен с нотами» (1776—1795); сборник Прача «Собрание народных русских песен с их голосами» (1790), предисловие к которому написано другом Державина поэтом Н. А. Львовым; многочисленные рукописные сборники, в том числе изданный много позже (уже в XIX в.) сборник Кирши Данилова. Русская народная песня питает собой творчество первых русских оперных композиторов — Е. И. Фомина, Михаила Матинского. В частности, ярко проявляется это в особом смешанном литературно-музыкальном жанре, так называемой «комической опере», приобретающем в это время широкую популярность. В создании ряда наиболее значительных комических опер осуществляется сотрудничество выдающихся музыкантов и писателей данного периода. Наряду с бытовой «комической оперой» возникает жанр «сказочной оперы». Содержание «сказочных опер» заимствуется из русских народных сказок; однако облекается оно в формы парадного придворного искусства, очень далёкого от народности и в основном следующего итальянским оперным образцам. Тексты наиболее известных сказочных опер этого периода принадлежат никому иному, как самой императрице Екатерине II, написавшей текст для торжественного придворного спектакля с музыкой, хорами и балетами на тему из русской истории «Начальное управление Олега». В подзаголовке указывается, что пьеса написана в «подражание Шакеспиру, без сохранения обыкновенных феатральных правил». Однако историзма и народности в ней немногим больше, чем в трагедиях Сумарокова.

Из произведений инструментальной музыки этого периода необходимо упомянуть полонезы И. А. Козловского. Проникнутые мажорностью, патриотическим пафосом, гордостью победами русского оружия, полонезы Козловского являли собой некую параллель победным одам Державина. Недаром самый прославленный из его полонезов, под звуки которого, по словам современника, «русские ходили тогда с какою-то восторженной гордостью», написан был именно на слова Державина «Гром победы раздавайся». Наряду с этим Козловский писал и романсы. Вообще жанр песни-романса или так называемой «российской песни», начало которому было положено уже известным нам сборником Теплова, получил к концу века особенно широкую популярность, непосредственно перекликаясь с чувствительными песнями поэтов-сентименталистов (И. И. Дмитриева, Нелединского-Мелецкого), на слова которых такие романсы чаще всего и писались. Так широко популярная песня И. И. Дмитриева «Стонет сизый голубочек» была положена на музыку несколькими композиторами.

Расцвет литературы. Стремительный рост национального сознания, усложнение общественной жизни, развитие общественной мысли вызвали небывалый у нас дотоле расцвет (и в количественном и в качественном отношении) нашей художественной литературы. Если в течение предыдущего периода писатели считались у нас единицами, — теперь они насчитываются десятками. Среди

писателей находим представителей самых разнообразных социальных кругов и самого различного положения — от императрицы до крепостного крестьянина.

«Философ на троне», как называли Екатерину II в Западной Европе, она была и литератором на троне. Не обладая сколько-нибудь выдающимся художественным дарованием, Екатерина II несомненно владела пером и развила весьма оживлённую литературную деятельность, стремясь занять руководящее место, играть ведущую роль в области художественной литературы. Писала она в самых разнообразных, но исключительно прозаических жанрах: пьесы, очерки и фельетоны сатирического характера, сказки; выступала как журналист, публицист и даже историк. Существенного художественно-литературного значения её произведения не имели, отличаясь резко выраженной тенденциозностью в духе её общего политического направления.

Несомненное участие в литературных трудах Екатерины принимали секретари, которые, по указанию новейшего редактора её сочинений, академика А. Н. Пыпина, не только переписывали её сочинения, но и «исправляли её орфографию и стиль». Все произведения Екатерины выходили без имени, однако, литераторская деятельность императрицы не являлась секретом для современников, и это несомненно способствовало повышению уважения к литературе, к писательству в сознании общества. Вслед за императрицей увлекалась литературой и высшая знать. Характерный пример этого — коллективный перевод романа Мармонтеля «Велизарий», сделанный Екатериной и её приближёнными во время путешествия по Волге в 1767 г. Нашумевший роман Мармонтеля, посвящённый проповеди веротерпимости, восторженно встреченный Вольтером и подвергшийся гонениям со стороны парижского архиепископа, вышел за несколько месяцев до этого и был прислан автором Екатерине при письме, расточавшем похвалы её добродетелям и, в частности, «любви к философии». В переводе принимали участие, кроме самой императрицы, ещё одиннадцать человек из её приближённых. Однако наряду с этим появляются у нас писатели, не только вышедшие из демократических слоёв общества, но и прямо обращающие своё творчество к широкой демократической читательской аудитории.

Условия, в которые поставлен литературный труд, продолжают оставаться попрежнему мало благоприятными. Процветает меценатство. Подавляющее большинство даже крупнейших писателей, таких, как Державин, как Фонвизин, попрежнему занимаются литературой в качестве второй профессии в часы досуга. Попытки ряда писателей сделать литературу основной профессией кончаются, как правило, неудачей. Но и здесь намечаются некоторые сдвиги. Открываются более широкие возможности печатать свои произведения. Возникают, как уже сказано, многочисленные журналы. Появляются книгоиздатели. Работа писателя в ряде случаев начинает оплачиваться. Карамзин в конце века прямо объявляет писательский труд и деятельность журналиста своим «главным делом жизненным».

Чрезвычайно обогащается, усложняется и диференцируется и сама литература. Наряду с «высокими» жанрами замечательного расцвета достигает сатира. Стремительно возрастает драматургия. Если во вторую треть века в нашей литературе почти безраздельно господствовали стихотворные жанры, теперь рядом с ними возникает многочисленная и разнообразная художественная проза. Продолжает существовать и даже развиваться классицизм, но он всё более утрачивает своё монопольное значение, всё более и более сдаёт господствующие позиции новому большому литературному направлению, выдвигающемуся в конце века на первое место в литературе — русскому сентиментализму.

Сентиментализм. В противовес классицизму сентиментализм, или предромантизм (préromantisme), как его также называют, был литературным направлением нового складывавшегося буржуазного общества, возникающим в конце 20—30-х годов XVIII в. и окончательно оформившимся во второй половине его. Родиной его была Англия — страна наиболее развитых к тому времени буржуазных отношений. В дальнейшем он распространился по всей Европе. Если эстетика и художественное мировоззрение классицизма были тесно связаны с рационалистической философией, — сентиментализм вырастает на философских корнях сенсуализма Локка, давшего в последующем развитии философской мысли, с одной стороны, субъективный идеализм Бёркли, с другой — материалистические системы Гельвеция и Гольбаха. Соответственно этому и в сентиментализме имеются две основных ветви. С одной стороны, субъективистский сентиментализм Стерна, от «Сентиментального путешествия» которого получило название всё направление, с другой стороны, насыщенный большим социальным содержанием, ломающий все феодальные перегородки сентиментализм Руссо и Дидро.

Источником познания действительности для писателя-классициста являлась, как мы знаем, абстрагирующая мысль. Отсюда и все основные особенности классицизма в области стиля, композиции. Для писателя-сентименталиста путь к познанию действительности — ощущение и вырастающее на основе ощущений чувство, страсть. Самая мысль для него — не бесстрастная, отвлечённо-логическая категория классицистов, а насквозь проникнутое чувством, страстным переживанием восприятие явлений и фактов окружающей действительности. Если основным качеством, необходимым, по Буало, для писателя, является ясность его мышления, — основной добродетелью писателя-сентименталиста является чуткость сердца, ч у в с т в и т е л ь н о с т ь. Писатель-сентименталист познаёт действительность не холодной, спокойной мыслью, а воспринимает её всеми порами, всеми фибрами своего взволнованного, нервно-вибрирующего, как драгоценная

скрипка, существа. Отрешённому от данного человека, реального быта, исторических условий — времени, места, национальности, «чистому» мышлению классицистов противостоят жадное внимание, проникнутая страстным сочувствием заинтересованность писателя-сентименталиста именно в данном, частном, единичном человеке, явлении, событии, в своеобразной бытовой обстановке, его окружающей. Основной задачей писателя-классициста является подведение частного, исключительного под некую общую норму, своеобразная обработка действительности на манер той обработки, которой природа подвергалась под ножницами искусных садоводов — создателей классицистических садов и парков Версаля. Сентименталисты, наоборот, ценят превыше всего неповторимое своеобразие данного человека, данного явления действительности. Классицисты создают свои произведения в соответствии со строго регламентированными правилами, опираясь на «вечные» образцы прекрасного, усматриваемые ими в творчестве античных писателей. Сентименталисты сбрасывают двойные оковы «правил» и античных «образцов», подчиняясь единственному требованию «вкуса», выдвигая на первый план принципы «чувства» и «воображения».

Само изображение действительности в творчестве писателей-сентименталистов неотделимо от специфического восприятия её тем, кто её изображает, от авторского переживания, от личности автора. В основе первенствующих жанров классицизма — трагедии, эпической поэмы, оды — или прямо лежит античный миф, или изображаемое в них реальное событие так или иначе мифологизируется. В литературе сентиментализма преобладающими жанрами становится семейный и психологический роман, повесть, т. е. изображение реальной жизни так, как она происходит в действительности. Для придания большей естественности, «личностности», повествование, это облекается в дневниковую или излюбленную эпистолярную форму. Некоторые авторы прямо избирают героем романа некоего реально существующего или существовавшего современника, который так и выводится под своим собственным именем («Племянник Рамо» Дидро). Равным образом получают большую популярность жанры автобиографических мемуаров — «исповеди» и путевых записок самого автора или некоего авторского alter ego — «чувствительного путешественника».

Этому соответствует и самая структура, композиция произведений сентиментализма. Классицисты выключают изображаемое явление или событие из реально-житейского контекста, вынимают его из действительности, дают его в отвлечённо-чистом, неосложнённом никакими путающими, сбивающими внимание связями и опосредствованиями, виде, словно в колбе экспериментатора. С особенной отчётливостью выражено это в знаменитом законе трёх единств классицистической трагедии. Из непрерывно текущего потока времени выбирается условный промежуток в двадцать четыре часа, в который вмещается всё содержание трагедии; условное одно место, на которое принудительно сводятся все её персонажи; из множественности действий, событий, отношений, взаимно друг с другом связанных, друг за друга цепляющихся, берётся одно единственное. Это способствует необычайной стройности, ясности, математической чёткости композиции классицистических трагедий и вместе с тем их крайнему схематизму, абстрактности. В драматургии сентименталистов закон трёх единств решительно ниспровергается, как уничтожается и резкая отделённость друг от друга жанров трагедии и комедии. Уже Детуш, комедийное творчество которого так высоко ценил Сумароков, называя его рядом с Мольером, встал на путь разрушения строгой жанровой системы классицизма, соединив в рамках одной пьесы трогательный элемент с комическим. Так было положено начало особому «смешанному» жанру, который нашёл своё полное выражение в творчестве другого французского драматурга Лашоссе, создателя сентиментальной «слёзной комедии» («comédie larmoyante»), как в насмешку окрестили его пьесы сторонники классицизма. Одновременно в творчестве Дидро, несколько позже Мерсье и др. стали складываться схожие жанры, так называемой «серьёзной комедии», «мещанской драмы». Условному классицистическому «правдоподобию» противопоставляется «естественность» и «правдивость» сценических изображений — лозунги Дидро. Справедливость этого вынужден был признать и Вольтер, подчёркивая, что смешение жанров оправдано самой жизнью, ибо «в одной комнате смеются над тем, что служит предметом умиления в другой, и одно и то же лицо иногда переходит в течение какой-нибудь четверти часа от смеха к слезам по одному и тому же поводу».

В новых драматургических жанрах сентиментализма ярко проступает и ещё одна черта, присущая всему этому литературному направлению в целом — больший или меньший демократизм. Аристократическим героям трагедии в пьесах сентименталистов противостоит изображение частного семейного быта обыкновенных людей — представителей средних и даже низших классов общества. «Поверить тому, что нам нужны титулы для того, чтобы стать взволнованными, — значит оскорбить человеческое сердце и не признавать природы», — заявляет один из будущих любимцев Карамзина, Мармонтель. Всё это способствует нарастанию в сентиментализме реалистических элементов. Мешает этому свойственный сентиментализму даже в ещё большей степени, чем творчеству классицистов, дидактизм. В пьесах сентименталистов особенно развиваются амплуа резонёров — лиц, которые являются почти лишними с точки зрения сценического действия, но зато настойчиво рассуждают — резонируют, давая зрителям уроки добродетели и обличая пороки.

Примерно с теми же чертами сталкиваемся мы и в тех жанрах, которые почти

совершенно отвергались классицистами, а в поэтике сентиментализма выдвигаются на первый план, начинают играть основную, ведущую роль, — в жанрах повести и романа. Мармонтель ещё пытается создать особый смешанный жанр, сочетающий «роман и эпопею». Но попытка эта оказывается мало удачной, роман решительно вытесняет эпопею, сам как бы занимая её место, чем дальше, тем больше, в особенности в позднейшем реалистическом романе, становясь своеобразным эпосом нового европейского общества. Среди романических жанров сентиментализма особенно популярным становится жанр семейно-бытового психологического романа (романы Ричардсона, «Новая Элоиза» Руссо и др.).

Новое восприятие действительности и новое отношение к ней сказывается и на речевой организации произведений сентиментального стиля. В литературе классицизма господствовали стихи, т. е. условно-упорядоченная речь, не совпадающая с реально-бытовым языком. В литературе сентиментализма на первое место выдвигается проза, которая для романа и повести становится единственным законным и естественным способом выражения. Из стихотворных жанров взамен героики классицизма преобладающими становятся жанры личной интимной лирики — непосредственного излияния души поэта (элегия, окрашенная в меланхолические тона религиозная или философическая медитация).

Видное место и в поэзии, и в прозе сентименталистов занимают картины природы, изображаемой в тесной связи с переживаниями героя или самого автора, в качестве своеобразного «пейзажа души» — l'état d'âme (лирика английских поэтов природы — Томсона, Юнга, Грея, «Новая Элоиза» Руссо). В результате знаменитой книги религиозно-философских размышлений Юнга «Ночные думы», написанных белым стихом, вырабатывается излюбленный сентименталистами пейзаж: ночь, луна, кладбище и т. п.

Яркий отпечаток на творчество писателей-сентименталистов последней трети XVIII в. накладывают так называемые «Песни Оссиана» — литературная обработка шотландского (кельтского) народного эпоса, изданные в 1760—1765 гг. английским писателем Макферсоном в качестве якобы подлинных произведений легендарного кельтского барда Оссиана. Песни Оссиана прогремели по всей Европе (с 1788 г. появляются и русские их переводы). Элегическая героика поэм Оссиана, их романтизированная народность пришлись необычайно по вкусу представителям сентиментализма и раннего романтизма. Оссиан стал своего рода Гомером сентименталистов и романтиков. На этой почве вообще возникает интерес к национальной древности, противостоящей универсальной античности классицистов, к пренебрегаемому ими народному творчеству.

В соответствии со всей поэтикой сентиментализма находится и новое отношение сентименталистов к слову. Если для классицистов слово было связано с определённым, точным, устойчивым значением, раз навсегда ему присущим, слово в творчестве сентименталистов становится зыбким, неопределённым, многозначным, окутанным смутной колеблющейся атмосферой эмоциональных оттенков, полутонов. Слово-термин превращается в слово-намёк, слово — музыкальный звук, почти слово-символ. В структуре поэтической речи классицистов основная роль принадлежала интонации, речь сентименталистов стремится к мелодичности, певучести, музыкальности.

Складывание и формирование русского классицизма совпало по времени со складыванием и формированием на Западе сентиментализма, основополагающие явления которого (такие, как «Лондонский купец» Лилло, как романы Ричардсона) даже предваряли подчас некоторые основные явления русской классицистической школы. Благодаря этому некоторые элементы нового стиля, по началу не воспринимавшиеся у нас в их резкой противонаправленности классицизму, проникали в творчество и самих наших классицистов (например, повышенная «чувствительность» героев и героинь трагедий Сумарокова). Однако эти элементы, входя в систему классицизма, играли в ней явно подчинённую роль. В 60-е годы XVIII в. в русской литературе появляются новые жанры, непосредственно связанные с сентиментализмом. Первой проникает в нашу литературу «слёзная комедия». Аналогичные явления возникают и в русской художественной прозе. Около 1773 г. было создано у нас первое вполне оригинальное произведение, представляющее собой типичный образец нового литературного направления — «Дневник одной недели» Радищева. В позднейшем «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищев даёт замечательный, единственный в своём роде образец гражданского, революционного сентиментализма, в котором чувствительность перерастает в грозное и гневное чувство социального возмущения и протеста, становится на служение высокому революционному пафосу. В стихах и прозе младшего современника Радищева и старшего современника Карамзина М. Н. Муравьёва (1757—1807) складывается эстетика и поэтика сентиментализма

другого, субъективистско-идеалистического типа. Но подлинным создателем и главой сентиментализма этого типа явился сам Кармазин, сформулировавший основные теоретические принципы школы и давший наиболее характерные литературные образцы её во всех областях словесного творчества. Именно в литературной деятельности Карамзина русский сентиментализм получает наиболее полное и законченное литературное выражение и приобретает наибольшую влиятельность и популярность. Вот почему, когда говорят о русском сентиментализме, обычно имеют в виду в первую очередь, а иногда даже и исключительно, именно карамзинизм.



САТИРИЧЕСКИЕ ЖУРНАЛЫ 1769—1774 гг.

Замечательное развитие реально-сатирического направления в нашей литературе последней трети XVIII в. особенно ярко проявилось в сатирической журналистике 1769—1774 гг.

С начала 1769 г., по почину Екатерины II и при её непосредственном участии начинает выходить первый русский еженедельный сатирический журнал «Всякая всячина». Издание журнала осуществлялось личным секретарём Екатерины «по принятию прошений», Г. В. Козицким, но руководила журналом сама Екатерина. Одновременно Екатерина словно бы прямо побуждала других литераторов последовать её примеру. «Я вижу будущее, — заявляла «Всякая всячина» в первом же номере, поздравляя своих читателей с новым годом. — Я вижу бесконечное племя «Всякой всячины». Я вижу, что за ней последуют законные и незаконные дети». На первых порах издателям сатирических журналов был предоставлен и ряд поощряющих льгот. В частности, — и это чуть ли не единственный случай в истории нашей дореволюционной журналистики, — было разрешено не сообщать властям имён лиц, «издающих» данный журнал: прошения об издании журнала принимались и от «некоторого анонима». Предварительный цензурный просмотр, повидимому, первое время (до конца июля 1769 г.) или вовсе отсутствовал, или носил чисто внешний, формальный характер. Всё это вызывало на широкую общественно-литературную инициативу. Инициатива эта не замедлила обнаружиться. Выход «Всякой всячины» послужил как бы толчком к появлению ряда аналогичных — еженедельных, ежемесячных и даже ежедневных изданий. С конца января 1769 г. начал выходить еженедельник М. Д. Чулкова «И то, и сио»; через короткое время (с конца февраля) — под пародийно отталкивающимся от последнего названием — еженедельник В. Г. Рубана «Ни то, ни сио в прозе и стихах». Вслед за тем появились с марта — «Поденьщина» некоего «обер-офицера полевых полков» В. В. Тузова; еженедельники «Смесь» (с апреля), повидимому издававшаяся Ф. А. Эминым [1], со 2 мая — «Трутень» Н. И. Новикова и, наконец, с июля — ежемесячное издание Ф. А. Эмина «Адская почта или переписка хромого беса с кривым». Кроме того, с середины февраля при Сухопутном шляхетном корпусе стал выпускаться журнал «Полезное с приятным», в котором,

[1] Издание «Смеси», выпускавшейся от имени «анонима», приписывалось некоторыми авторами также Н. И. Новикову. В. П. Семенников в своей работе о сатирических журналах 1769—1774 гг. обосновал более чем вероятное издание «Смеси» Ф. А. Эминым.

наряду с преобладающими статьями нравоучительного характера, печатался и сатирический материал. Некоторые из этих изданий оказались крайне недолговечными: совершенно незначительная «Поденьщина» Тузова выходила всего лишь с 1 марта по 4 апреля; бесцветный журнал В. Г. Рубана «Ни то, ни сио» прекратил существование с половины июля; большинство остальных дожило только до конца года. Сатира журнала М. Д. Чулкова «И то, и сио» носила по преимуществу характер сатирических выпадов против литературных врагов (взаимная литературная перебранка занимала довольно видное место и в остальных журналах 1769 г.). «Адская почта» первого русского романиста Ф. А. Эмина являлась по существу даже не журналом, а некиим цельным сатирическим произведением, только выпускавшимся периодически, по частям (позднее, в 1788 г., и было переиздано, в качестве такового, под названием «Куриер из ада с письмами»). Состоявшая из переписки между собой двух бесов — форма, подсказанная отчасти «Персидскими письмами» Монтескьё, отчасти «Хромым бесом» Лесажа, — «Адская почта» была посвящена главным образом сатирическому изображению различных любовных ухищрений и обманов светских прелестниц. Немало места этому уделялось и в «Смеси». Но в то же время сатира и «Адской почты», и в особенности «Смеси» носила и более широкий характер. В частности, в «Смеси» было опубликовано «письмо» некоего В. М. (некоторые исследователи полагают, что под этими инициалами надо разуметь поэта В. Майкова) со столь резкими сатирическими выпадами против духовенства, что именно оно-то и послужило поводом к усилению цензурного надзора за всеми сатирическими журналами. Нападали оба журнала и на «знатных господ», «князей и бояр», «злонравных» помещиков, откупщиков, «род коих подобен пьявице, которая весь кровавый пот бедного народа высасывая толстеет», «Взятколюбов» — чиновников и т. п. Есть в обоих журналах и несколько мест, проникнутых явным сочувствием к положению порабощённого крестьянства. Всё это выделяло их из общей массы большинства сатирических изданий 1769 г. Однако наиболее из всех них значительным, подлинно боевым органом яркой социально-общественной сатиры был журнал Новикова «Трутень».

Будучи и хронологически, и по существу первой среди всех остальных сатирических журналов 1769 г., «Всякая всячина» пыталась взять на себя в качестве их «бабушки» и полную опеку над ними, приветствуя появление своих новых «внучат», указывая направление, которого они должны держаться, и порицая всякие отклонения от этого ею предопределяемого пути. Однако расчёты Екатерины не оправдались. Пушкин в упоминавшемся нами плане-конспекте своей неосуществлённой историко-литературной статьи замечательно точно и метко сформулировал это: «Словесность отказывается за нею следовать, точно так же как народ» (Пушкин имеет в виду ряд выступлений представителей различных сословий в созванной Екатериной комиссии по составлению Уложения; в результате комиссия была через некоторое время распущена Екатериной). Действительно, весьма скоро журнал Козицкого-Екатерины наткнулся на неожиданное и достаточно резкое сопротивление со стороны ряда журналов с новиковским «Трутнем» во главе. Основная полемика между «Всякой всячиной» и «Трутнем» Новикова развернулась по кардинальному вопросу о назначении, целях и характере сатиры.

«Всякая всячина». Образцом того нового типа издания, который представляла собой «Всякая всячина», послужили знаменитые английские морально-сатирические журналы Стиля и Аддисона: «Болтун», «Зритель» и «Опекун», появившиеся в начале XVIII в. Журналы эти имели колоссальный успех, издавались огромным по тому времени тиражом; сейчас же после окончания каждого из журналов он выпускался в виде отдельных книг, расходившихся весьма быстро и неоднократно переиздававшихся. Столь же шумный успех имели журналы Стиля и Аддисона на континенте: они неоднократно были переведены на французский, немецкий и другие языки; помимо того во Франции, Германии и других странах появились, зачастую под схо-

жими названиями, издания того же типа. Словом, журналы Стиля и Аддисона открыли собой новую эру в развитии английской и европейской журналистики. Основной чертой журналов Стиля и Аддисона был их сатирико-нравоучительный характер. Главной функцией журналов, как об этом прямо заявляли их редакторы-авторы, являлась своеобразная литературная «цензура нравов», т. е. преследование острыми насмешками всяческих отклонений от добронравия. Однако при этом тщательно избегалось изобличение пороков в лице их конкретных носителей. Задачей сатирического журналиста, по мнению Аддисона, бывшего особенно последовательным противником конкретной сатиры, является изобличение не данного проявления порока, а порока вообще. «Нападая на порочных, — заявлял в одном из первых номеров «Зрителя» Аддисон, — я буду преследовать их в массе, но никакой самый дурной пример других не заставит меня указать в виде образца на отдельного порочного человека... Я прохожу с презрением мимо одного врага, чтобы атаковать целые армии. Я постараюсь выводить не Лаису или Силена, а распутницу и пьяницу. Я буду рассматривать порок, как он является в целом разряде людей, а не как он случайно попадается в индивидууме». Равным образом, существенным качеством истинной сатиры Стиль и Аддисон почитали «добродушие» сатирика: «Добродушие производит отвращение ко всякого рода низости, пороку и безрассудству; оно побуждает выражаться энергично против людских заблуждений, без злобы в отношении личностей». Все эти оговорки и ограничения в значительной степени ослабляли сатирическую действенность журналов Стиля и Аддисона, сообщали им характер несколько отвлечённого морализирования в духе классицистической поэтики (принципиальный отказ от индивидуализации, отвлечённо-типовое, рационалистически построенное изображение пороков вообще). Однако, наряду с этим, в журналах ярко и живо были зарисованы бытовые сценки современной английской жизни, выводился ряд, хотя несколько и схематизированных, но типических её представителей: словом, широкие схемы пороков заполнялись реально-бытовым содержанием. В этом и заключалось главное значение журналистики Стиля и Аддисона в развитии английской и вообще европейской литературы. В частности, их журналы явились колыбелью английского нравоучительного романа.

У нас западноевропейские журналы типа изданий Стиля и Аддисона стали известны ещё с 30-х годов XVIII в. Активным читателем их, как мы вспомним, был уже Кантемир; упоминание о них находим в переписке Тредиаковского; переводы из «Аглинского Смотрителя», т. е. «Зрителя», печатались и в академических «Ежемесячных сочинениях», и в журнале Сумарокова «Трудолюбивая пчела». В 1766 г. у нас появился, под названием «Забавный философ», перевод английского сборника, составленного из произведений, выбранных из журналов Стиля, Аддисона, Свифта и др. (через несколько лет он был переиздан). «Всякая всячина» явилась первым периодическим изданием типа журналов Стиля и Аддисона. «Всякая всячина» не скрывала, что непосредственным образчиком послужил ей именно «Зритель» Стиля и Аддисона: «В Аглинском Смотрителе» немало соли, — заявлялось в одном из номеров журнала, — а «Всякая всячина» на него походит». Действительно, «Всякая всячина» полностью переняла общую отвлечённо-моралистическую тенденцию журналов Стиля и Аддисона. Последние подсказали ей и основные формы сатиры: письма в редакцию от имени вымышленных читателей, наделённых затейливо-комическими прозвищами, бытовые сценки и зарисовки и т. п. Детальное сравнение «Всякой всячины» с английским «Зрителем» обнаруживает между ними и ещё бо́льшую зависимость. Как и редакторы английских журналов, заявлявшие, что они имеют целую армию специальных сотрудников, собиравших злободневно-сатирические материалы по лондонским кофейням и другим публичным местам, издатель «Всякой всячины» уверял, что он «старался иметь наблюдательные глаза и уши на всех гульбищах, празднествах и собраниях в обеих столицах». Однако, на самом деле, весьма значительную часть содержания «Всякой всячины» составляли не действительные картины русской жизни, а прямое использование, доходившее подчас до почти буквального перевода, статей из журналов Стиля и Аддисона, в особенности из того же «Зрителя», которым наспех придавалась, путём замены имён, включения русских разговорных оборотов и т. п., видимость изображений русских нравов. Это сообщало сатире «Всякой всячины» ещё более отвлечённый характер, ставило её почти совершенно вне подлинной русской действительности. Совсем иной была сатира журнала Новикова «Трутень».

Новиков-сатирик. Николай Иванович Новиков[1] (1744—1818) был одним из замечательных русских самородков. Родился он в дворянской семье среднего достатка. Учился сперва у деревенского дьячка, затем в гимназии при только что основанном Московском университете.

Учение тогда шло там ещё из рук вон плохо. Пьяницы-учителя по месяцам не являлись на занятия. Экзамены носили характер сплошной комедии. Неудивительно, что Новикова мало удовлетворяло такое преподавание, и, беря пример с учителей, он стал, подобно им, манкировать своими занятиями. В 1760 г. он был исключён из гимназии «за леность и нехождение в классы». Знаний оттуда вынес он, действительно, мало; сам он подчёркивал позднее, в пору издания сатирических журналов,

---

[1] Фамилия Новиков произносилась тогда с ударением на последнем слоге (Новико́в).

что не владеет ни французским, ни немецким языками. Лучшей школой для Новикова оказалась сама жизнь. С 1762 г. он начал служить в солдатском чине в гвардии. В 1767—1768 гг. работал в комиссии по составлению проекта нового Уложения в качестве секретаря в «частной» комиссии «о среднем роде людей»: вёл протоколы заседаний как этой комиссии, так и пленарных заседаний общего собрания Большой комиссии. Работа в комиссии необыкновенно обогатила Новикова в смысле знания современной русской действительности. Во время записей «диспутов», т. е. прений в комиссии, перед ним проходили представители всех сословий со всеми их неудовольствиями, жалобами, пожеланиями. Новиков слышал в это время голоса живой жизни, раздававшиеся с самых разных, противоположных сторон, — от идеолога «благородного дворянского корпуса», защитника первенствующих государственных прав дворянства — князя Щербатова до представителей «черносошных» государственных крестьян. С уверенностью можно сказать, что именно непосредственное повседневное участие в работах комиссии, ставившее Новикова лицом к лицу с самыми разнообразными и вместе с тем особенно наболевшими явлениями русской действительности, сообщило яркую жизненность и жгучую остроту его будущей сатире, сделало её такой неумолимо хлёсткой и бичующей, столь метко направленной на самые больные места современности. Работа в комиссии, обнажившая перед Новиковым основные боли и недуги действительности того времени, вместе с тем вызвала в нём горячее желание способствовать их исправлению. Появление первых русских сатирических «летучих листов» во главе со «Всякой всячиной» подсказало ему путь и способ: через пять месяцев по появлении «Всякой всячины» начинает выходить в свет новиковский «Трутень». Через два года Новиков стал издавать новый журнал «Живописец» (1772—1773); наконец, в 1774 г. начал выходить последний его сатирический журнал «Кошелёк».

Весь материал в сатирических журналах того времени помещался под псевдонимами или шёл от лица читателей, чаще всего вымышленных. Неизвестен бывал зачастую и издатель журнала. Так, в редакции «Всякой всячины» были, повидимому, одно время убеждены, что основная роль в «Трутне» принадлежала Сумарокову. «Доведаться нельзя, чьи руки мещут стрелы», — негодовал один из обиженных сатирическими журналами современников. Позднейшие исследователи неоднократно пытались установить эти «руки». Но несмотря на ряд не только всякого рода догадок и предположений, но и углублённых архивных розысканий, многое в этом отношении так и остаётся неясным. Так, мы видели, что до сих пор нет полной уверенности в том, кто являлся издателем «Смеси». Особенно занимал исследователей вопрос об авторской принадлежности материала, опубликованного в «Трутне» Новикова. Установлено, что в «Трутне» принимали участие М. Попов, Ф. Эмин, помещали свои произведения А. Аблесимов, В. Майков. В «Живописце» было напечатано письмо Екатерины II к издателю, перепечатано «Слово на выздоровление великого князя Павла Петровича» Фонвизина; почти окончательно установлена принадлежность замечательного «Отрывка из путешествия в ***» Радищеву; возможно сотрудничество в «Живописце» (как и в «Кошельке») кн. Дашковой; несколько вещей принадлежит случайным авторам. Но участие в журналах Новикова большинства перечисленных лиц носило совершенно эпизодический характер и, кроме того, авторство их установлено или предполагается главным образом относительно второстепенного материала. Между тем в то время термин «издатель» журнала значил совсем не то, что сейчас. Издатель обыкновенно был тогда и составителем, т. е. редактором, а очень часто и основным, если не единственным, автором всего опубликованного в его журнале. С полной достоверностью можно установить авторство Новикова в отношении сравнительно немногого из того, что опубликовано в его журналах, но принадлежит ему несомненно гораздо большее, и по всем данным прав В. П. Семенников, утверждая в своём очень ценном исследовании, специально посвящённом вопросу об издателях и сотрудниках сатирических журналов, что «сам Новиков был автором существеннейшей части своих трёх журналов».

«Трутень». Новиков в своём «Трутне» также усвоил литературные формы и приёмы журналов Стиля и Аддисона, но взгляды его на задачи и методы сатиры были совершенно иными. «Всякая всячина» нападала на общечеловеческие пороки, в порядке же прямой сатиры позволяла себе иногда добродушно подшучивать над невинными слабостями членов близкого к Екатерине придворного кружка. Сатира «Трутня» с самого начала носит социально-общественный характер: сатирик в своих обличениях нападает не на пороки вообще, а на конкретных носителей зла. Во всём этом «Трутень» опирается на предшествующую ему нашу литературную традицию.

В одном из номеров «Трутня» было опубликовано вымышленное письмо в редакцию от некоей щеголихи, в котором она, между прочим, с презрением отзывается о библиотеке своего отца, состоящей из книг, «провонявших сухой моралью»: «Об заклад бьюсь, что ты не отгадаешь,

какие это книги? — всьо Феофаны да Кантемиры, Телемаки, Роллени,... и всякой эдакой вздор». В ответ Новиков заявляет, что у всех этих «славных сочинителей» он «недостоин... отрешить ремень сапог их». Говоря о «Телемаках» и «Ролленях», Новиков, очевидно, имеет в виду и Тредиаковского, автора «Тилемахиды» и переводчика истории Ролленя. К Феофану, Кантемиру, Тредиаковскому Новиков последовательно причисляет Сумарокова. К «Трутню» издатель выбирает эпиграф из одной притчи Сумарокова. Самое название журнала «Трутнем» представляет собой явную параллель к названию бывшего журнала Сумарокова «Трудолюбивая пчела». Действительно, и в темах, и в тоне своей сатиры Новиков непосредственно примыкает к Сумарокову, однако наряду с этим он метит и попадает своей сатирой гораздо дальше последнего.

Одной из основных мишеней сатиры новиковских журналов является высшее дворянское общество. Среди дворянских верхов, окружающих царский престол, по Новикову, имеется всего лишь восемь человек, которые стараются «о благосостоянии государства больше, нежели о самом себе». При этом Новиков прямо перечисляет поименно этих восемь человек, скрыв их под инициалами, которые были достаточно прозрачны для современников. Восемь добродетельных человек — цифра для весьма многолюдного двора Екатерины и вообще верхнего слоя дворянского общества, конечно, весьма небольшая. За исключением же этих восьми, все остальные «большие бояре» — придворная знать, «титлоносные» и «случайные люди» — состоят из тех, собирательные портреты которых Новиков рисует в сатирических персонажах «Трутня» под выразительными именами-характеристиками: «Недоум», «Безрассуд», «Худосмысл», «Забылчесть» и т. п. Резко, подчас с нарочитой грубостью, Новиков высмеивает тех превосходительных вельмож, которые презирают просвещение, личное достоинство, в качестве единственной заслуги кичась своей «пятисотлетней породой». Таков «его превосходительство г. Недоум», которого начинает «трясти лихорадка, если кто перед ним упоминает о крестьянах или мещанах... Он желает, чтобы на всем земном шаре не было других тварей, кроме благородных, и чтобы простой народ совсем был истреблён, о чем неоднократно подавал он проекты...» В «Рецепте для г. Безрассуда» «Трутень», останавливаясь на отношении «благородного» помещика к своим крепостным, которые, по его мнению, «не суть человеки, но крестьяне», обращается к нему со следующими энергическими словами: «Безрассудный... разве не знаешь ты, что между твоими рабами и человеками больше сходства, нежели между тобою и человеком?» Во всех этих нападках Новиков непосредственно продолжает линию второй сатиры Кантемира «На зависть и гордость дворян злонравных» и, в ещё большей степени, сатиры Сумарокова «О благородстве».

Однако, всячески нападая на недостойных дворян, Сумароков тут же противопоставлял им дворян добродетельных. Суть его рассуждений не в том, что образцы истинных достоинств лежат за пределами дворянства, а в том, что дворянин только по своему «дворянскому титлу», не являющийся вместе с тем дворянином «в действии» — не просвещённый наукой, не славный своими делами, — ничем не отличается от «низких людей», т. е. не дворян. Кантемир в этом отношении шёл дальше, противопоставляя «злонравным дворянам» новых людей петровского времени, заслуживающих своими личными достоинствами и уважения, и «дворянского титла» в большей степени, чем многие родовитые дворяне. Новиков идёт в этом вопросе дальше не только Сумарокова, но и Кантемира. Вслед за последним он всячески «пятнает» дворян, вместо необходимого истинного просвещения воспринявших с Запада поверхностную модную образованность. Дрессированным на модный французский лад знатным «поросятам» Новиков сочувственно противопоставляет дворян, «наукой подкрепленных». Но подлинный общественный идеал усматривает он за пределами дворянства. Подобно Кантемиру Новиков не менее резко, чем на

знатных и невежественных дворян, нападает на представителей крупного, разбогатевшего «от откупов и подрядов или, лучше сказать, от разорения народного» купечества, которые во что бы то ни стало добиваются стать дворянами и иметь чины. Зато образцом истинно достойного человека является для Новикова честный и добропорядочный представитель «среднего рода людей», «мещанин», т. е. интеллигент-разночинец, «защитник истины, помогатель бедности, ненавистник злых нравов и роскоши, любитель человечества, честности, наук, достоинств и отечества» (См. «Ведомости из некоторого приказа»). Ещё резче демократическая, антипомещичья точка зрения Новикова обнаруживается в многочисленных сатирических статьях «Трутня», впервые со всей решительностью поставивших в нашей литературе тему о бесчеловечности и несправедливости крепостного права.

Яркие и беспощадные нападки на крепостное право являются основным стержнем новиковской сатиры. В свете этого дешифрируется и самое название первого журнала Новикова «Трутень». Первая же тетрадь «Трутня» сопровождалась красноречивым эпиграфом из Сумарокова: «Они работают, а вы их труд ядите». Главным «героем», главной мишенью сатиры первого новиковского журнала объявляется «трутень», т. е. помещик. И на первых порах Новиков именно в этом плане и развёртывает с особенной силой страстного негодования свою сатиру.

При этом Новиков не ограничивается демонстрацией целой галлереи злых «трутней» — помещиков (Змеянов, Злорадов и т. п.) и декларативным изложением их помещичьего кредо. В опубликованных в «Трутне» «копиях» замечательной переписки помещика со своими вотчинными крестьянами Новиков наглядно показывает в действии весь аппарат крепостной эксплоатации и угнетения. Эпиграф журнала попадает тут не в бровь, а прямо в глаз. В блестяще стилизованных под язык подлинных крестьянских посланий строках «отписки» перед нами целая горестная повесть беспросветного крепостного оскудения. Оскудение это всё растёт; не помогает и классическая мера воздействия — порка. Бесподобен по своей жизненности и вместе с тем по заложенной в него автором глубокой иронии и бесхитростный рассказ старосты о взыскании им по распоряжению барина штрафа с некоего горемычного «Антошки»: «С Антошки за то, что он тебя в челобитной назвал отцом, а не господином, взято пять рублёв. И он на сходе высечен. Он сказал: «Я де это сказал с глупости», и напредки он тебя, государя, отцом называть не будет». Вообще переписка представляет собой настоящий литературный шедевр. Сатирическая сила её исключительно велика. И вместе с тем она дана с такой тонкостью, что производит впечатление не сатиры, а подлинного документа.

Правда, Новиков оговаривает, что даваемые им примеры являются образчиками злоупотребления крепостным правом. Рисуя образы Недоумов и Безрассудов, издатель тут же добавляет, что есть другие помещики, «помещики-отцы», которые не «преобращают» «нужное подчинение в несносное иго рабства», крестьяне которых «наслаждаются вожделенным спокойствием, не завидуя никакому на свете счастию, ради того что они в своем звании благополучны». Однако оговорки эти носят явно вынужденный характер, да и потом, рядом с извергами Змеянами и Злорадами, нарисованными сочной кистью во весь их натуральный рост, добродетельные помещики выглядят какими-то бледными тенями. Сумароков обмолвился о страданиях крепостных несколькими косвенными строками, говоря о тех блаженных заморских краях, где «людьми не торгуют». Новиков развернул бичующую и широкую картину крепостной эксплоатации. И дело тут не только в количественной разнице. Сумароков, протестующий против злоупотреблений помещичьим правом, был, как мы знаем, убеждённым крепостником. Новиков, несмотря на свои вынужденные оговорки, был противником самого института рабства, крепостного права как такового. Это прямо видно из ряда мест «Трутня». Так, в одном

месте, повествуя о смерти помещика, автор многозначительно добавляет, что он «переселился в такое жилище, в котором чужих душ никто не желает». В другом месте некий «Правдулюбов» пишет издателю: «Из ваших сочинений приметил я, что вы к состоянию крестьян чувствительны. Вы о них сожалеете вообще. Похвально! Но коликого же достойны сожаления те, кои во владении у худых помещиков». Здесь с помощью подставного лица, являющегося, как дальше увидим, носителем и выразителем всех наиболее задушевных взглядов и убеждений самого Новикова, читателю прямо подсказывается, раскрывается подлинный дух антикрепостнических высказываний журнала. Особенного сожаления достойны крестьяне, находящиеся под игом Змеянов и Злорадов, но заслуживают сожаления и все крепостные крестьяне вообще.

При этом в журналах Новикова важно не только то, что они несли новые демократические идеи, но и то, что ориентировались они на новую аудиторию, куда более широкую и демократическую, чем та, по преимуществу дворянская, аудитория, к которой почти исключительно были обращены произведения, скажем, Сумарокова. Сам Новиков впоследствии, исходя из всего своего громадного книгоиздательского и книготоргового опыта, замечал, что «у нас те только книги четвертым и пятым изданием печатаются», которые приходятся «во вкус мещан», т. е. ориентируются на «читателей из мещанства и купечества». Дворяне, — пояснял Новиков, — читают, по преимуществу, книги на иностранных языках. Сатирические журналы Новикова пользовались огромным по тому времени успехом: после выхода первых десяти номеров «Трутня» сейчас же понадобилось их новое издание; «Живописец» выдержал при жизни Новикова целых пять изданий. Это прямо доказывает, что оба журнала пришлись по вкусу новой демократической аудитории, состоявшей из «людей третьего рода». Пришлись же они ей по вкусу потому, что, очевидно, выражали её чаяния и настроения. Пока Екатерина II собиралась в порядке административных мероприятий создать, в качестве противовеса не ладящим с нею кругам оппозиционного дворянства, новое законопослушное сословие «людей третьего рода», это сословие не только оказалось уже существующим, но и устами Новикова возвысило свой резко обличающий голос, высказало смелость и независимость суждений по самым злободневным политическим вопросам. Естественно, что этот резко обличающий голос привёл Екатерину II в крайне раздражённое и обеспокоенное состояние. Неудивительно, что «Всякая всячина» попыталась одёрнуть и призвать к порядку своего, так неожиданно отбившегося от рук, проявившего столь полную и опасную самостоятельность, «внучка».

Полемика «Трутня» и «Всякой всячины».

После появления первых же листков «Трутня» в одном из номеров «Всякой всячины» был опубликован ответ на письмо некоего «господина А.». В ответе объяснялись причины отказа опубликовать письмо А. в журнале и в связи с этим давалось изложение взглядов редакции журнала на задачи и характер сатиры.

Редакция иронически советует А. приберечь своё письмо до тех пор, «пока не будет сделан лексикон всех слабостей человеческих и всех недостатков разных во свете государств». В вину сатире А. ставится отсутствие «человеколюбия и кротости», ибо, «нам кажется, — поясняет редакция, — что любовь его к ближнему более простирается на исправление, нежели на снисхождение и человеколюбие, а, кто только видит пороки, не имев любви, тот не способен подавать наставления другому». Вслед за этим ответом редакции, заканчивавшимся заявлением, что она не любит «меланхолических писем», некий Афиноген Перочинов набрасывает в своём письме два портрета людей, представляющих собой как бы два типа сатирического отношения к действительности. О себе сочинитель письма, олицетворяющий тот тип добродушно-весёлой сатиры, которая насаждалась «Всякой всячиной», пишет: «Я весьма веселого нрава и много смеюсь; признаться должно, что часто смеюсь и пустому: насмешником же никогда не бывал. Я почитаю, что насмешники суть степень дурносердечия; я, напротив того, думаю, что имею сердце доброе и люблю род человеческий». Затем этот весёлый добряк рассказывает, что недавно он встретил в обществе одного человека, «который для того, что он более думал о своих качествах, нежели прочие люди, воз-

мечтал, что свет не так стоит; люди все не так делают: его не чтут, как ему хочется; он бы всё делать мог, но его не так определяют, как бы он того желал — сего он хотя и не выговаривает, но из его речей легко то понять можно. Везде он видел тут пороки, где другие, не имев таких как он побудительных причин, насилу приглядеть могли слабости и слабости весьма обыкновенные человечеству. Ибо все разумные люди признавать должны, что один бог только совершен, люди же смертные без слабостей никогда не были, не суть и не будут». Заканчивается письмо изложением основных правил, на которых должно основываться то надлежащее отношение к человеческим «слабостям», которое культивировала «Всякая всячина»: «1) никогда не называть слабости пороком, 2) хранить во всех случаях человеколюбие, 3) не думать, чтоб людей совершенных найти можно было, и для того 4) просить бога, чтоб нам дал дух кротости и снисхождения». К этим четырём правилам в постскриптуме прибавлены ещё два: «пятое... чтобы впредь о том никому не рассуждать, чего кто не смыслит; и шестое, чтоб никому не думать, что он один весь свет может исправить».

Смысл выступления «Всякой всячины» совершенно ясен. Дозволенной областью сатиры почиталось лёгкое и добродушное осмеяние невинных общечеловеческих слабостей, чем сама «Всякая всячина» главным образом и занималась; попытка же действительной борьбы с пороками объявлялась утопическим предприятием неудовлетворённого честолюбца и человеконенавистника, чуть ли не посягающего на божественный миропорядок, согласно которому «слабости» являются неизбежным уделом человеческой природы. Издатель «Трутня» прямо здесь никак не назван, но современникам было понятно, что речь шла именно о нём: отклики на выступление «Всякой всячины» со стороны некоторых других журналов, как увидим, обнаруживают это с полной очевидностью. Особый вес и авторитетность выступлению «Всякой всячины» сообщает то, что обе только что приведённые нами заметки были, если не написаны, то несомненно инспирированы самой Екатериной. Участие её во «Всякой всячине», повидимому, также не было для современников секретом. Больше того, из характера возникшей полемики и содержания некоторых замечаний Новикова, прямо явствует, что он прекрасно понимал, с кем вступает в борьбу. Всего замечательнее, что это не помешало Новикову смело принять вызов и выступить против «Всякой всячины» с отповедью, исключительной по прямоте и решительности тона. В «Трутне» было опубликовано за подписью «Правдулюбов» письмо к издателю, представляющее собой программное изложение взглядов самого «Трутня» на сущность и задачи сатиры.

«Я того мнения, что слабости человеческие сожаления достойны, — пишет в ответ «Всякой всячине» Правдулюбов, — однакож не похвал, и никогда того не подумаю, чтоб на сей раз не покривила своею мыслию и душою госпожа ваша прабабка, дав знать, что похвальнее снисходить порокам, нежели исправлять оные. Многие слабой совести люди никогда не упоминают имя порока, не прибавив к нему человеколюбия. Они говорят, что слабости человекам обыкновенны и что должно оные прикрывать человеколюбием, следовательно они порокам сшили из человеколюбия кафтан; то таких людей человеколюбие приличнее называть пороколюбием. По моему мнению больше человеколюбив тот, кто исправляет пороки, нежели тот, кто оным снисходит или (сказать по русски) потакает...»

В ответ последовала редакционная реплика «Всякой всячины», уже не прикрывавшаяся на этот раз никакими комическими масками: взамен условного добродушного весельчака Афиногена Перочинова раздался высокомерно-раздражённый голос самой императрицы: «На ругательства, напечатанные в «Трутне» под пятым отделением, мы ответствовать не хотим, уничтожая оные». Дальше снова следовало провозглашение Правдулюбова злым меланхоликом. Однако и сброшенная маска нисколько не испугала Новикова. В своём ответе, устами того же Правдулюбова, он делает вид, что не понимает превращения и, полемизируя со «Всякой всячиной», продолжает спокойно разговаривать всё с тем же своим собратом-журналистом, одновременно и едва ли случайно делая ряд едких намёков, обнаруживающих, что для него достаточно ясно, кто на самом деле под этим журналистом скрывается. И вместе с тем Правдулюбов всё время, не в пример Екатерине, очень ловко остаётся в пределах чисто литературной игры, правила и условности которой установила сама же

его противница. Он обращается в своей полемике к особе женского пола, но это обусловлено не только названием журнала, но и тем, что этот последний сам объявил себя «бабушкой» всех остальных периодических изданий. Это делает вполне закономерным и название её «пожилой дамой» — намёк, не особенно приятный Екатерине, которой тогда уже, действительно, пошёл пятый десяток. Не менее ядовитыми были упрёк в незнании русского языка и ссылка на «избалованность похвалами» При этом Правдулюбов нисколько не скрывает, что он понял тот угрожающий характер, который Екатерина придала своему ответу. Однако он ловко отводит самые эти угрозы, как исходящие от инстанции, не имеющей никакого права их произносить. Подхватывая слова «Всякой всячины» о том, что она «уничтожает ругательства» своего литературного противника, Правдулюбов колко и язвительно недоумевает: «Уничтожать, т. е. в ничто превратить — есть слово самовластию свойственное, а таким безделицам, как ее листки, никакая власть неприлична: уничтожает верхняя власть какое-нибудь право другим». Таким образом, перед лицом потерявшей всякое самообладание, внезапно заговорившей языком «самовластию свойственным» «Всякой всячины» — Екатерины, Правдулюбов, т. е., надо думать, сам издатель «Трутня», сохраняет полное спокойствие и хладнокровие, ловко поражая свою противницу её же картонным оружием, которое в его руках обретает крепость и остроту разящей стали. Вместе с тем, прекрасно понимая, что угрозы «Всякой всячины» исходят именно не от кого другого, как от самой «верхней власти», издатель «Трутня» спешит обезопасить себя и другим образом. В «Трутне» появляется письмо некоего «Чистосердова» (опять, скорее всего, новая маска самого Новикова), который с предупреждающим сочувствием к издателю «Трутня» передаёт толки про него в кругах высшей знати, раздражённой его сатирическими нападениями: «Не в свои де этот автор садится сани. Он де начинает писать сатиры на придворных гопод, знатных бояр, дам, судей именитых и на всех. Такая де смелость не что иное есть как дерзновение. В старые времена послали бы де его трудиться для пользы государственной описывать нравы какого ни на есть царства русского владения; но нынче де дали волю писать и пересмехать знатных и за такие сатиры не наказывают». Таким образом, издатель «Трутня», игнорируя полемику со «Всякой всячиной», как с «безделицей», в то же время подчёркивает, что он образует единый фронт с подлинной «верхней властью», которая сама «дала волю пересмехать знатных» — право литературной сатиры. Благодаря этому Новиков оказывается неуязвим: выступая с резкими отповедями против Екатерины, прикрывавшейся маской «Всякой всячины», он вместе с тем ставил себя под эгиду той же Екатерины в её собственном лице.

Особенно беспокоить и раздражать императрицу должно было то, что в своей смелой и по сути дела весьма удачной борьбе с ней издатель «Трутня» был не один. В полемику о сатире и её задачах вмешался и ряд других «внучат» «Всякой всячины», при чём некоторые из них оказались безусловно на стороне Новикова. С решительной защитой прямой и общественно-заострённой сатиры выступили «Смесь» и «Адская почта». Даже журнал Чулкова «И то, и сио», который сознательно избегал общественно-политической тематики — «шутил около себя», решительно выступал против сатиры «на лица» и объявил за это, следом за Екатериной, издателя «Трутня» «неприятелем всего рода человеческого», — кончил резкими выпадами против той же «Всякой всячины».

Не ограничиваясь теоретическим изложением в самом начале полемики с «Трутнем» своих взглядов на сатиру, «Всякая всячина» поспешила дать и практические образцы надлежащей с её точки зрения сатиры, направленной не на «исправление» пороков, а исполненной «снисхождения» и «человеколюбия». В одном из следующих номеров журнала было напечатано очередное «читательское» письмо, за подписью «Зана-

прасно ободранного». Автор письма, жалуясь на взяточничество и неправосудие подьячих, просит у редакции средства, с помощью которого можно было бы их «перевести», «как переводят клопов, блох и всяких кровососных насекомых» (нападки на взяточничество подьячих и судейские злоупотребления также были одной из основных тем новиковской сатиры). В ответ редакция заявляла, что должность подьячего в государстве необходима, в злоупотреблениях же ею виноваты не столько сами подьячие, берущие взятки, сколько те, кто их «искушает» на это. И вообще, если люди будут жить между собою в мире или полюбовно разрешать все возникающие между ними взаимные обиды, — не надо будет обращаться и к помощи подьячих.

С весьма резким ответом на эту, по существу прямо скандальную, заметку, выступил журнал «Смесь». Указывая на стремление «бабушки» «всех писателей журналов» «включить в свое племя» и в то же время «всегда ворчать на них сквозь зубы», автор статьи в «Смеси» заявляет своё полное в этом сомнение: «Сомнение мое час от часу умножается: я рассматривал ее труды и после слинал с ее потомством, однако не находил ни малых следов, чтобы она была способна к такому деторождению; ибо последние ее внучата поразумнее бабушки, в них я не вижу таких противоречий, в каких она запуталась. Бабушка в добрый час намеряется исправлять пороки, а в блажной дает им послабление. Она говорит, что подьячих искушают и для того они берут взятки; а это так на правду походит, как то, что чорт искушает людей и велит им делать злое». Издевается автор «Смеси» и над призывом «не таскаться по приказным крючкам»: «Конечно, по пустому таскаться не сыщется охотников. Верно, если б все были совестны и наблюдали законы, то не надобно бы было и судов, и приказов, и подьячим бы не шло государево жалованье. Но когда сие необходимо, то для чего ей защищать подьячих? Знать, что они-то истинное ее поколение». В заключение автор «Смеси» отрекается от какого бы то ни было «родства» со «Всякой всячиной».

В другой статье «Смесь» выступила прямо на защиту издателя «Трутня», которого во «Всякой всячине» устами некоего «Тихона Добросоветова» объявили «злонравным человеком», коего «есть предмет, изо всего составляти ближним поношение, к порокам их присовокупляти свои собственные, бранить всех и услаждаться, других уязвляя»: «Пускай злоязычники проповедуют, что вы объявили себя неприятелем всего человеческого рода, что злость вашего сердца видна в ваших сочинениях, что вы пишете только наглую брань: это не умаляет достойную вам похвалу, но умножает». В том же журнале сатире «Всякой всячины», являющейся всего лишь «благородным и модным упражнением, коим увеселяются и знатные люди», сочувственно противопоставляется сатира «Трутня», в которой «меньше увеселения, но больше пользы» и которая с полным сочувствием и горячими похвалами приемлется всеми «истинными сынами отечества». С подобной же апологией «прямой» сатиры, типа сатиры «Трутня», выступает и «Адская почта»: «Ругательства нигде не годятся, но прямо описывать пороки и называть вора вором, разбойника разбойником, кажется что дело справедливое». Вторя Правдулюбову «Трутня», Ф. Эмин нападает на характер отвлечённого морализирования, который хочет придать сатире «Всякая всячина», категорически выступавшая против «стремления целить на особы», т. е. сатирического обличения определённых порочных лиц. Эмин заявляет, что читателям нет дела до подобных «граненных» нравоучений, и ссылается на пример античных сатириков, «которые прямо говорили истину». «Пожалуй ты, г. Добросоветов, — иронически пишет Эмин, — отважишься сказать, что Ювенал был злонравен, а Гораций злобен потому, что писали сатиры; а Цицерона, укоряющего в глаза Катилину, назовешь беспокойным человеком». Вслед за Правдулюбовым, Эмин нападает и на «странное человеколюбие» «Всякой всячины», соединяющей декларативную «ненависть» к порокам с любовью к «по-

рочному, оными преисполненному». Как видим, русская словесность в лице сатирических журналов не только отказалась следовать за Екатериной, но и прямо встала ей в резкую оппозицию.

Перед лицом этого коллективного нападения императрица явно растерялась. Выдвинутая ею концепция человеколюбия, кротости и терпимости к порокам, призывы к самосовершенствованию, к личной добродетели, как к единственному способу побороть общественное зло, были высмеяны столь дружно и беспощадно, что продолжать отстаивать это и далее оказывалось решительно невозможно. Екатерина не только поняла это, но и внезапно изменила в данном вопросе своё поведение. Во «Всякой всячине» неожиданно появляются статьи, не только резко обращённые против «лихоимцев» и «приказных людей», т. е. тех самых подьячих, которых незадолго до того журнал брал под свою защиту, но и исполненные многозначительного к ним призыва «исправиться», пока ещё есть время, под угрозой совершенного «истребления». Как видим, журнал снова заговорил языком «самовластию свойственным» (статьи против подьячих, повидимому, написаны самой Екатериной), но на этот раз уже не по адресу «Трутня», а по адресу тех, с кем сам «Трутень» и поддерживавшие его сатирические листки 1769 г. вели упорную борьбу. Это было безусловной моральной победой Новикова. Вообще не приходится преуменьшать огромного литературно-общественного значения полемики между «Трутнем» и «Всякой всячиной», т. е., по сути дела, между Новиковым и Екатериной. В полемике «Трутня» со «Всякой всячиной» впервые верховная власть, по отношению к которой существовал доселе один только язык — язык дифирамба и оды, — и голос передовой общественности оказались не только разъединёнными, но и прямо противопоставленными друг другу. Мало того, Новиков, как и те, кто его поддерживал, знали, что в борьбе со «Всякой всячиной» они не одиноки, а опираются на созданную ими и сочувствующую им читательскую аудиторию. Отвечая на угрозы «Всякой всячины» «уничтожить ругательства» «Трутня», последний со спокойной уверенностью заявлял, что его «листков» «множество носится по рукам, и так их всех ей уничтожить не можно». Вообще в «Трутне» мы неоднократно сталкиваемся с апелляцией по тем или иным вопросам журнальной полемики к «суду публики» — «судьи справедливого». И перед лицом этого судьи журнал Новикова явно выигрывал процесс за процессом: замечательный успех его изданий был блестящим тому подтверждением. Наоборот, читательский интерес к журналу Екатерины угрожающе падал. Наглядно свидетельствует об этом движение тиражей обоих изданий: первые номера «Всякой всячины» выпускались в количестве 1500 экземпляров; с 13-го номера тираж снизился до 1000, а к концу года упал до 500, т. е. втрое; в то же время «Трутень», начав с 600 экземпляров, вскоре, с 9-го номера, стал выходить в количестве 800, а с 13-го и до конца года — 1200 экземпляров, т. е. меньше чем за три месяца удвоил свой тираж. Всё это прямо свидетельствовало о том, что устами Новикова действительно заговорило впервые проявившееся в нашей литературе передовое общественное мнение. К сплоченному голосу этого общественного мнения не могла не прислушаться и сама Екатерина, оказавшаяся, наоборот, вместе со своей «Всякой всячиной» почти в полном одиночестве. Больше того, как мы видели, она даже была вынуждена пойти на известные уступки. Дав изданием «Всякой всячины» толчок к появлению ряда других сатирических журналов, Екатерина сама вызвала такие силы, с которыми не могла справиться только литературным путём. Но, потерпев поражение в качестве журналиста, Екатерина, понятно, имела полную возможность отыграться в качестве носительницы «верхней власти». И этой возможностью она, видимо, не преминула воспользоваться. В конце 1769 г. прекращают выходить в свет почти все сатирические листки, исчезнувшие так же мгновенно, как мгновенно они в начале года возникли. Из всех журналов 1769 г. продолжают выходить и

в 1770 г. только два основных антагониста — «Всякая всячина», издающаяся под названием «Барышок Всякой всячины» и «Трутень» Новикова. Однако «Трутень» второго года издания резко отличается от «Трутня» 1769 г. Ещё раньше со страниц «Трутня» совершенно исчезло то, что сообщало ему особенную силу и специфический характер, — обличительно-сатирические статьи о крепостном праве. В 1770 г. из «Трутня» публично изгоняется Правдулюбов — условная маска, выражавшая, как мы видели, наиболее принципиальные взгляды самого издателя. Характерна и даваемая мотивировка этого изгнания: «Письмо г. Правдулюбова напечатано не будет. Оно задевает «Всякую всячину» и критикует господина сочинителя за то, что от критики свободно». Заканчивается редакторская заметка словами: «Я сообщаю г. Правдулюбову, что подобных сему писем и впредь печатать не буду» (лист VII, февраля 16 дня). Исчезновение Правдулюбова со страниц «Трутня» символизировало почти полное изменение физиономии журнала. Сатира его начинает приобретать всё более невинный характер, выражаясь отныне, по преимуществу, в нападках на кокеток, щёголей и щеголих, изредка на подьячих. Больше того, в одном из номеров «Трутня» даётся характеристика «проповедника и сатирика» совершенно в духе «Всякой всячины»: «Во всех видит пороки, а в себе ни одного; всех критикует, сказывает наставлении и по возможности старается исправлять, но сам редко исправляется». Изменяется даже эпиграф «Трутня». Взамен прежнего эпиграфа, весьма соответствовавшего, как мы видели, основным целям журнала, из того же Сумарокова берётся новый эпиграф, который носит весьма многозначительный характер: «Опасно наставленье строго, где зверства и безумства много».

Совершенно несомненно, что это превращение «Трутня» было вынужденным. Изгнание Правдулюбова, т. е. подлинной, смелой, социально и политически насыщенной сатиры, со страниц «Трутня», очевидно, было для издателя журнала той ценой, которой только и можно было купить возможность продолжения издания. Это прямо подтверждается тем, что ряд новых журналов, которые появляются в 1770—1771 гг., почти совершенно лишён элементов сатиры, а там, где эти последние имеются, как, например, в новом журнале Чулкова «Парнасский щепетильник», они носят характер исключительно литературной сатиры, совершенно не касающейся явлений общественной жизни. В одном из журналов («Трудолюбивый муравей» Рубана, 1771 г.) недвусмысленно подчёркивается, что именно отсутствие в нём сатиры гарантирует его от тех «карантинов в типографии», которые неизбежно выпадали на долю сатирических листков. Ясно, что после новиковского «Трутня» 1769 г. общественная сатира, как жанр, была взята под великое подозрение «верхней власти» и, по возможности, начисто искоренялась ею. Но цена, которой Новиков оплатил продолжение своего издания, оказалась слишком высока: «Трутень» был спасён, но зато внутренне почти совершенно обесценился. Весьма невыгодно сказалось это и на отношении к журналу читателей: интерес к нему со стороны последних явно упал. Сознавал всё это и сам Новиков. В одном из номеров «Трутня» были опубликованы два читательские письма, авторы которых горько сетуют на изменение лица журнала и убеждают издателя вернуть ему прежний облик. «Господин Трутень! — гласит первое из них, — кой чорт! что тебе сделалося? Ты совсем стал не тот, разве тебе наскучило, что мы тебя хвалили, и захотелося послушать как станем бранить? Так послушай... Пожалуй скажи, для какой причины переменил ты прошлогодний свой план, чтобы издавать сатирические сочинения? Ежели для того, как ты сам жаловался, что тебя бранили, так знай, что ты превеликую ошибку сделал. Послушай ныне: тебя не бранят, но говорят, что нынешний «Трутень» прошлогоднему не годится и в слуги; и что ты нынче так же бредишь, как и другие...» Дальше автор письма убеждает «г. нового Трутня» «преобразиться в старого», ссылаясь и на собственные выгоды журнала: «Мне сказывал твой книгопродавец, что нынешнего года листов не покупают и в десятую долю против прежнего. Пожалуй послушайся меня и многих со мною; а буде не так, так прощай Трутень навсегда». Столь же решителен и в своей оценке нового «Трутня», и в своих советах повернуть на прежние пути автор второго письма. Оба эти «читательские» письма, подписанные обычными шуточными псевдонимами («Тот, кто написал» и «Услужница ваша, Не отгадаешь кто»), возможно, были составлены в самой же редакции «Трутня», но тем не менее они несомненно выражали голос читателей журнала. Сам Новиков в редакционном ответе упоминает, что он получил ещё четыре подобных же письма. Однако вернуть «Трутню» его прежний облик было, конечно, не во власти Новикова. Больше того, как показало ближайшее же будущее, «Трутень» не смог существовать даже в таком выхолощенном, обесцвеченном виде. Екатерина, очевидно, вообще решила положить предел жанру общественной сатиры и даже прекратила с этой целью издание

«прабабки» этого жанра, — своего же собственного органа «Всякая всячина». Тем менее могла она согласиться оставить поле действия за своим, хотя бы и присмиревшим, былым противником. В конце апреля 1770 г. оборвалось издание «Всякой всячины», а в номере «Трутня» от 27 апреля прощался со своими читателями и издатель последнего. В шутливом тоне сообщалось, что «Трутень» умирает, «с превеликой печали по кончине своих современников», последним представителем которых, со смертью «Всякой всячины», он оказался. Но заканчивающее журнал «Расставание или последнее прощание с читателями» начинается многозначительными словами, раскрывающими истинную причину довременного прекращения журнала: «Против желания моего, читатели, я с вами разлучаюсь...» Насильственное прекращение «Трутня» подтверждается и найденным в бумагах Екатерины наброском письма от этого времени, адресованного, по мнению А. И. Незелёнова, к издателю «Трутня» и проникнутого резко-неприязненным отношением к последнему: «Господин издатель! Имел я терпение до сего дня, но скучно мне становится от ваших листов» и т. д. Екатерина имела, конечно, все возможности воздействовать на издателя «Трутня» не только писанием от чужого лица писем в редакцию. И, очевидно, эти возможности были ею использованы. О том, что причиной прекращения журнала явились не материальные затруднения издателя, ясно свидетельствует его обращение к подписчикам, в котором последним предлагалось получить обратно часть подписных денег, оставшуюся до конца года, т. е. две трети внесённой ими подписной платы. Кроме того, всего через месяц после закрытия «Трутня» Новиков попытался снова продолжать свою деятельность на поприще журналиста, приступив, как это убедительно доказывает В. П. Семенников, к изданию через подставное лицо нового ежемесячного журнала «Пустомеля» (название, видимо, подсказанное названием первого журнала Стиля и Аддисона «The Tattler»). Однако, новый журнал был почти совершенно лишён (за одним-двумя исключениями) элементов сатиры и вообще оказался весьма бесцветным. Мало того, после второго же номера, в котором было напечатано замечательное сатирическое «Послание к слугам моим» Фонвизина, журнал внезапно и, можно думать, не по своей воле, прекратил существование.

«Живописец». Насильственно отстранённый от сатирической журналистики Новиков занялся более нейтральным делом — составлением известного нам «Опыта исторического словаря о российских писателях». Но работая над «Словарём», Новиков, видимо, не переставал мечтать о возобновлении своей прежней деятельности журналиста-сатирика, поджидая лишь подходящего случая, который дал бы ему возможность снова к ней обратиться. Случай этот представился, когда в начале 1772 г. была напечатана и появилась на сцене комедия Екатерины II «О время!» (переделка на русские нравы пьесы весьма популярного в то время немецкого писателя-моралиста Геллерта «Богомолка»). Авторство Екатерины не было обозначено, но, конечно, оно не являлось секретом в литературных кругах. Комедия Екатерины посвящена в основном сатирическому пересмеиванию дворянской оппозиции правительству справа. Оппозиция эта олицетворена в образах трёх «злонравных» старух — ханжи Ханжахиной, её сестры злостной сплетницы Вестниковой и невежественной Чудихиной. Наоборот, правительство в речах добродетельного резонёра Непустова рисуется в качестве носителя просвещения и всяческого прогресса. «Официальный» характер этой сатиры таким образом налицо. Однако самый факт появления сатирической комедии, написанной самой императрицей, давал как бы новое разрешение на запрещённый было сатирический жанр. Кроме того, в комедии всё же давалось сатирическое изображение «злонравного» дворянского быта. Это открывало перед Новиковым известные перспективы, которыми он и не замедлил воспользоваться.

В «Трутне», неоднократно становясь по тактическим соображениям под защиту Екатерины-императрицы, автора «Наказа», Новиков одновременно усиленно боролся с Екатериной-литератором. Свой второй сатирический журнал «Живописец», который Новиков начал выпускать с апреля 1772 г., он с самого начала ставит под эгиду не только Екатерины-императрицы, но и Екатерины-литератора.

Свой новый журнал Новиков прямо посвящает «Неизвестному г. Сочинителю комедии «О время!» В торжественном посвятительном «приписании» всячески превозносятся заслуги «неизвестного сочинителя», «перо» которого «достойно равенства с Молиеровым». Новиков призывает «неизвестного сочинителя» продолжать сатирическое изображение действительности, ведя свою сатиру без «всякого пристрастия», «не взирая на лица» (здесь прямо проводится то понимание характера и целей сатиры, кото-

рое проповедовалось «Трутнем») и, в свою очередь, не скрывая своего имени, ибо ему нечего в данное время бояться «злословия порочных»: «Может ли такая благородная смелость опасаться угнетения в то время, когда ко счастию России и ко благоденствию человеческого рода владычествует нами премудрая Екатерина». Мало того, издатель «Живописца» указывает, что только один пример «неизвестного сочинителя» мог побудить и его самого взяться за издание сатирического журнала: «Вы открыли мне дорогу, которыя я всегда страшился; возбудили во мне желание подражать вам в похвальном подвиге исправлять нравы своих единоземцев; вы поострили меня испытать в том свои силы, и дай боже, чтобы читатели в листах моих находили хотя некоторое подобие той соли и остроты, которые оживляют ваше сочинение». Заканчивается посвящение просьбой к «неизвестному сочинителю» сотрудничать в «Живописце». Поскольку совершенно очевидно, что Новиков знал, что «неизвестным сочинителем» была сама Екатерина, нельзя не признать, что им был сделан весьма ловкий и удачный тактический ход. Новиков, скрывая, что издатель «Живописца» и издатель «Трутня» одно и то же лицо, объявлял себя лишь скромным последователем автора комедии «О время!». С другой стороны, Екатерина явно поддалась на весьма лестный для её авторского самолюбия тон посвящения и ответила любезным письмом, в котором даже соглашалась в дальнейшем сотрудничать в журнале. Письмо это, понятно, тотчас же опубликованное в «Живописце», было подписано «Ваш охотный слуга, сочинитель комедии «О время!» Самый факт помещения в журнале такого письма Екатерины говорил об её сочувственном отношении и даже как бы причастности к новому изданию. Это, конечно, ставило Новикова в весьма выигрышное положение, чем он и не замедлил воспользоваться. Однако опыт с изданием «Трутня» не прошёл для него даром. Благословляя самого себя на авторское поприще, издатель «Живописца» тут же многозначительно добавляет: «Требую от тебя, чтобы ты в сей дороге никогда не разлучался с тою прекрасною женщиною, с которою иногда тебя видел: ты отгадать можешь, что́ она называется Осторожность». Но «осторожность» издателя «Живописца» проявлялась, главным образом, в стремлении обезопасить себя от возможных репрессий. С этой целью Новиков всё время подчёркивает, что своими обличениями он выполняет всего лишь предначертания «верховной власти», нападая на то, что преследует и с чем борется сама императрица Екатерина, восторженные похвалы которой то в стихах, то в прозе систематически появляются на страницах «Живописца».

В то же время Новиков с новой энергией возобновляет в «Живописце» нападки на основной и едва ли не самый опасный объект сатиры «Трутня» — крепостное право. Наиболее сильной и замечательной статьёй этого рода был появившийся в одном из первых же номеров «Живописца» (в пятом номере) «Отрывок из путешествия в ***», подписанный буквами И. Т. и, по всем данным, принадлежавший, как уже упоминалось, Радищеву. В «Отрывке» даётся исключительное по яркости и эмоциональной силе сочувствия описание «деревни Разореной» — «сего обиталища плача», — изнемогающей под невыносимым управленим «жестокосердого тирана»-помещика. Гнетущее впечатление от описания этой деревни особенно усилено тем, что в центре его автором поставлены жалкие образы голодных и смертельно запуганных помещиком крестьянских ребятишек. В последовавшем через некоторое время продолжении отрывка чрезвычайно сочувственными штрихами очерчены и образы взрослых крестьян, вернувшихся с поля. Беспрерывная работа совершенно измучила их. Но они не ропщут. Их единственная надежда на то, что с помощью «милостивого спаса», убравшись с господским хлебом, они до дождей поспеют управиться и «со своим хлебишкой». Когда путешественник удивляется, что они собираются работать и в воскресенье, хозяин избы спокойно отвечает ему: «Вить мы, родимой, не господа, чтобы и нам гулять; полно тово, что и они в праздничные дни по пустому шатаются». При этом автор отрывка всё время подчёркивает, что нарисованный им быт «деревни Разореной» отнюдь не представляет собой чего-то исключительного. Деревня Разореная — типическое изображение крепостной деревни вообще. «По выезде моем из города, — начинает путешественник своё повествование, — я останавливался во всяком почти селе и деревне, ибо все они равно любопытство мое к себе привлекали; но в три дни сего путешествия ничего не нашел я похвалы достойного. Бедность и рабство повсюду встречалися со мною во образе крестьян... Не пропускал я н и о д н о г о с е л е н и я, чтобы не расспрашивать о причинах бедности крестьянской. И, слушая их ответы, к великому огорчению всегда находил, что помещики их сами тому были виною».

«Отрывок из путешествия в ***» является самым сильным и негодующим изображением крепостного рабства в нашей литературе вплоть до выхода в свет двадцать лет спустя, в 1790 г., знаменитого радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву», первым наброском которого «Отрывок» как бы и является. Неудивительно величайшее возмущение, которое вызвал «Отрывок» со стороны дворян-крепостников, усмотревших в нём дерзостное нападение на «целый дворянский корпус». Новиков и сам понимал серьёзность и ответственность этой статьи, бичующей крепостное рабство с ещё большей силой, чем уже известные нам копии с переписки помещика с крестьянами, опубликованные в своё время в «Трутне».

«Живописец» начинается в довольно невинных тонах — с изложения нападок на науку, в значительной степени повторяющих сатиру Кантемира «К уму моему» и точно так же вкладываемых автором в уста «добрых старичков», щёголей, щеголих и т. п. Однако тут же Новиков подготовляет своих читателей к тому, что дальше в журнале их ждёт нечто посерьёзнее: «Читатель! С позволения твоего, не пора ли оставить рассуждения некоторых наших молодых людей о науках! Кажется мне, что я уже ими довольно тебе наскучил. Ты ожидаешь чего-нибудь поважнее; потерпи, пожалуй, всё будет, только, чур, не сердиться». Печатая «Отрывок», Новиков с самого начала стремится поставить его под защиту императрицы. В специальном редакционном примечании к «Отрывку» он прямо заявляет, что будь это в недавние времена, при Елизавете, он вовсе не решился бы напечатать присланное ему «сатирическое сочинение» в своём журнале: «Не осмелился бы я читателя моего потчивать с этого блюда, потому что оно приготовлено очень солоно и для нежных вкусов благородных невежд горьковато. Но, — добавляет он, — ныне премудрость, седящая на престоле, истину покровительствует во всех деяниях». Позднее, в статье «Английская прогулка», напечатанной в «Живописце» месяца два спустя после «Отрывка», Новиков подчёркивает, что автор последнего нападал в нём не на дворянство вообще, а всего лишь давал изображение дурного помещика, злоупотребляющего своей властью. При этом Новиков находит нужным произвести в той же статье ряд купюр, снабдив их характерными подстрочными сносками, в которых указывалось, что сделаны они, дабы не «навлечь на себя сугубое негодование» за «многие другие упрекания, относящиеся к худым помещикам». Печатая через некоторое время продолжение «Отрывка», Новиков также сопровождает его весьма выразительным примечанием под строкой: «Я не включил в сей листок разговор путешественника с крестьянином по некоторым причинам; благоразумный читатель и сам их отгадать может». Тут же Новиков даёт весьма недвусмысленно понять и то, что в этом разговоре заключалось: «Впрочем, я уверяю моего читателя, что сей разговор, конечно бы, заслужил его любопытство и показал бы ясно, что путешественник имел справедливые причины обвинять помещика Разореныя деревни и подобных ему». Заканчивается продолжение «Отрывка» упоминанием о некоей «деревне Благополучныя» и о «нетерпеливости» путешественника скорее её повидать (впрочем, характерно, что никакого описания этой деревни на страницах «Живописца» так и не появилось). Всем этим как бы снова подчёркивалась лойяльность издателя, верного своему союзу с «прекрасною женщиною Осторожностью» и не желающего никого раздражать.

В дальнейшем Новиков ищет более гибкой, более тонкой формы сатиры, в которой последняя была бы по существу не ослаблена, но, с другой стороны, и не ставила бы его под непосредственную угрозу репрессий.

Форма эта была блестяще осуществлена в знаменитых «Письмах к Фалалею». По тонкости и силе иронии, по яркости и сатирической неприглядности картин рисуемого поместного быта, по меткости и выразительности языка «Письма к Фалалею» представляют собой не только высшее достижение сатиры новиковских журналов, но и вообще едва ли не самый значительный, наиболее художественно удавшийся образец всей нашей сатирической литературы XVIII в. за исключением комедии Фонвизина «Недоросль», к которой, кстати, они нас непосредственно и подводят [1].

---

[1] Бросающаяся в глаза близость «Писем к Фалалею» и «Недоросля» побудила некоторых исследователей выдвинуть предположение, что автором писем является именно Фонвизин (приписывались «Письма» и М. Попову). Пытается обосновать авторство Фонвизина в специальной статье А. Н. Лурье («Письма к Фалалею», «Учёные записки» Ленинградского государственного университета, вып. 4, 1939, стр. 44—68; см. там же статью И. В. Исакович «О «Письмах к Фалалею» Фонвизина», стр. 68—76). Однако, как ни заманчиво во всех отношениях признать Фонвизина автором «Писем», прямых доказательств этому нет, и вопрос приходится считать открытым. Ни в какой мере не исключена возможность того, что автором «Писем» мог быть и сам Новиков.

К сыну, уехавшему служить в Петербург, пишут письма из провинции, из своего поместья, отец, мать и дядя. Патриархальные наставления, жалобы на новые иноземные порядки перемежаются в них с сочными сценками и зарисовками из быта матёрых, диких, невежественных и бесчеловечных крепостников. Отец Фалалея, Трифон Панкратьевич, старый солдафон, «заслуженный и почтенный драгунский ротмистр», позднее служивший, видимо, по гражданской части, но отрешённый «от дел за взятки», вздыхает по старым временам: «Сказывают, что дворянам дана вольность: да чорт ли это слыхал, прости господи, какая вольность? Дали вольность, а ничего не можно своею волею сделать; нельзя у соседа и земли отнять. В старину то было нам больше вольности; бывало, отхватишь у соседа земли целое поле, так ходи же он да проси, так еще десять полей потеряет... А из службы тогда хоть и не вольно было выйтить, так были на это лекари: отнесешь ему барашка в бумажке, да судье другого, так и отставят за болезнями... Эх! перевелись-ста старые наши большие бояре: то-то были люди, не только что со своих, да и с чужих кожи драли. То-то пожили да поцарствовали, как сыр в масле катались: и царское, и дворянское, и купецкое, — все было их; у всех, кроме бога, отнимали; да и у того чуть тако не отни...» Дерёт кожу со своих крестьян и Трифон Панкратьевич: «И во святом писании сказано: друг другу тяготы носите и тако исполните закон Христов; они на нас работают, а мы их сечем, ежели станут лениться; так мы и равны — да на што они и крестьяне: его такое и дело, што работай без отдыху. Дай-ка им волю, так они и не весть что затеют». Однако пользы от этого мало. «С мужиков ты хоть кожу сдери, так не много прибыли. Я, кажется, таки и так не плошаю, да што ты изволишь сделать: пять дней ходят они на мою работу, да много ли в пять дней сделают; секу их нещадно, а всё прибыли нет; год от году всё больше мужики нищают: господь на нас прогневался; право, Фалалеюшка, и ума не приложу, что с ними делать...» Подстать Трифону Панкратьевичу и его супруга, Акулина Сидоровна. «То-то, проказница, — нежно замечает о ней Трифон Панкратьевич, — я за то ее и люблю, что уж коли примется сечь, так отделает, перемен двенадцать подадут» (т. е. перемен двенадцать розог). Таким же растили они и своего Фалалеюшку. Папаша с умилением вспоминает о его детских забавах: «Бывало ты в молодых летах забавлялся: вешивал собак на сучьях, которые худо гоняли за зайцами, и секал охотников за то, когда собаки их перегоняли твоих. Куда какой ты был проказник смолоду! Как, бывало, примешься пороть людей, так пойдет крик такой и хлопанье, как будто за уголовье в застенке секут; так, бывало, животики надорвем со смеха».

Трифон Панкратьевич благочестив. «Ходишь ли в церковь, молишься ли богу и не потерял ли ты святцев, которыми я тебя благословил?» — спрашивает он сына, но тут же советует ему беречься от «поповских завидливых глаз»: «А ты, Фалалеюшка, с попами знайся, да берегись: их молитва до бога доходна, да убыточна... Как отпоешь молебен, так можно ему поднести чарку вина, да дать ему шесть денег, так он и доволен. Чего ж ему больше: прости господи, ведь не рожна!»

Трифон Панкратьевич — любящий супруг; свой семейный быт он ставит в пример сыну: «Виноват я перед нею: много побита она от меня на своем веку; ну да как без этого! Живучи столько вместе, и горшок с горшком столкнется, как без того!.. Учись, сынок, как жить с женою; мы хоть и дирались с нею, да всё-таки живем вместе...» Узнав, что жена при смерти, Трифон Панкратьевич столь же огорчён, сколь и обескуражен: «Ахти мне, пропала моя головушка! Где мне за всем одному усмотреть!.. Тошно, Фалалеюшка, с женою расставаться: я было уж к ней привык, тридцать лет жили вместе: как у печки погрелся!» Тут же и в таком же тоне, как о болезни матери, Трифон Панкратьевич сообщает сыну о болезни его любимой собаки Налетки: «Знать что, Фалалеюшка, расставаться мне с женою, а тебе и с матерью, и с Налеткою, и она не лучше матери. Тебе, друг мой, всё-таки легче моего! Налеткины щенята, слава богу, живы, авось-таки который-нибудь удастся по матери; а мне уж эдакой жены не нажить». Смерть жены потрясла Трифона Панкратьевича. «Отец твой, сказывают, воет как корова», — отписывает Фалалею дядюшка, отставной титулярный советник, и тут же философически добавляет: «У нас всегда бывает так, которая корова умерла, так та и к удою была добра. Как Сидоровна была жива, так отец твой бивал её, как свинью, а как умерла, так плачет, как будто по любимой лошади». Не менее колоритно, чем письма отца и дяди, и предсмертное письмо к Фалалею Акулины Сидоровны. Акулина Сидоровна — любящая мать. Перед смертью все её заботы, все её помыслы об её единственном дитятке Фалалеюшке. Но её чувство к сыну того самого порядка, о котором скажет несколько лет спустя её ближайший литературный двойник — Простакова в «Недоросле»: «Слыхано ли, чтоб сука щенят своих выдавала?» Украдкой от грозного супруга она копит для него «деньжонки»: «отец-ат тебе несколько дает денег, а твое еще дело детское, — как не полакомиться, как не повеселиться!» Она в ужасе, что Фалалей рассердил отца: «Как ты себя не бережешь; ну кабы ты, бедненькой, попался ему в руки, так вить бы он тебя изуродовал пуще божьего милосердия. Ничего, Фалалеюшка, норовок-ат у нево, прости господи, чертовской... Отпиши к нему поласковее, да хоть солги что-нибудь: вить это не какой грех, не чужова будешь обманывать... как пред отцом не солгать». Об обращении Акулины Сидоровны с крестьянами мы уже знаем... И занемогла-то она смертельно от очередной с ними расправы. Любимую собаку Фалалея Налетку «кто-то съездил поленом и перешиб крестец». Акулина Сидоровна «пошла это дело разыски-

вать и так надсадила себя, что чуть жива пришла и повалилась на постель; да к тому же выпила студеной воды целый жбан, так и присунулась к ней огневица». Почувствовав, что пришли её последние часы, Акулина Сидоровна «в один день трижды исповедалась». «Знать, что у неё многонько грешков-то скопилось», — ехидно замечает дядюшка.

Изображение быта, нравов и немудрёной житейской философии и морали родителей Фалалея замечательно дополняет собой те картины нищей, рабской и забитой жизни крестьян деревни Разореной, которые были даны в «Отрывке из путешествия в***». Оба произведения представляют собой некий цельный и единый комплекс. Там были показаны крепостные крестьяне, здесь — их владельцы. Связь этих двух произведений подчёркивается и самим издателем «Живописца». Родители Фалалея сразу почувствовали, что сатира «Отрывка» представляет собой прямое на них нападение, посягательство на их основные социальные устои. «Приехал к нам сосед Брюжжалов и привез с собою какие-то печатные листочки и, будучи у меня, читал их, — пишет сыну возмущённый Трифон Панкратьевич. — Что это у вас, Фалалеюшка, делается, никак с ума сошли все дворяне? Чего они смотрят? Да я бы ему, проклятому, и ребра живаго не оставил. Што за Живописец такой у вас проявился?.. Говорит, что помещики мучат крестьян, и называет их тиранами... Изволит умничать, что мужики бедны. Эдакая беда! Неужто хочет он, чтобы мужики богатели, а мы бы, дворяне, скудели; да этого и господь не приказал: кому-нибудь одному богатому быть надобно, либо помещику, либо крестьянину: вить не всем старцам в игумнах быть». Заканчивается вся эта негодующая тирада новыми угрозами по адресу издателя «Живописца»: «О коли бы он здесь был! То-то бы потешил свой живот! Все бы кости у него сделал, как в мешке. Што и говорить, дали волю... Кабы я был большим бояриным, так управил бы его в Сибирь». Ясно, что здесь имеется в виду именно «Отрывок из путешествия». Установление непосредственной связи между «Отрывком из путешествия» и «Письмами к Фалалею» преследовало не только литературные цели. Ругательства против «Живописца» и «Отрывка» вкладывались в «Письмах» в уста тех же злонравных помещиков, которые были недовольны новыми порядками, политикой правительства, при чём почти так же, как и высмеянные самой Екатериной персонажи её комедии «О время!». Новиков как бы хотел подчеркнуть, что враги «Живописца» являются вместе с тем и врагами правительства, врагами екатерининского режима вообще. С этой же целью, очевидно, введено в «Письма» и упоминание, в качестве доброго помещика, берущего со своих крестьян весьма умеренный оброк, одного из самых известных фаворитов Екатерины, Григория Григорьевича Орлова. Всё это была обычная тактика Новикова, под защиту которой с самого начала, как мы видели, был поставлен издаваемый им «Живописец». Однако в данном случае тактика эта не помогла. Мало кого могли обмануть и всякого рода защитные оговорки. С «Живописцем» повторилось совершенно то же самое, что произошло с «Трутнем». Со страниц «Живописца» постепенно исчезают наиболее острые сатирические темы — в первую очередь, обличения крепостников; сатира его становится всё смиреннее и бесцветнее В результате «Живописец» 1773 г. (второго года издания) мало чем напоминает «Живописца» первого периода — времени появления «Отрывка из путешествия» и «Писем к Фалалею». Конкретные сатирические зарисовки жгуче-злободневного содержания заменяются отвлечёнными рассуждениями о человеческих страстях и пороках вообще. Но и эта перемена не спасла журнала. Подобно «Трутню», не докончив второго года издания, к началу июля 1773 г. «Живописец» оказывается вынужден вовсе прекратить своё существование.

«Кошелёк». В следующем 1774 г. Новиков предпринимает издание своего последнего сатирического журнала «Кошелёк». Самая возможность нового издания была обусловлена тем, что журнал

оказался поставленным под непосредственное покровительство Екатерины: очередные листы «Кошелька»» через бывшего издателя «Всякой всячины» Козицкого подносились императрице. В соответствии с этим с самого начала выхода «Кошелька» сатира его оказывается из всех трёх новиковских изданий наименее «когтистой». Его сатирическая тематика ограничивается нападками на «французоманию» и вообще «несмысленное обезьянство» дворянского общества по отношению к иностранцам. С подобными нападками мы неоднократно встречаемся и в прежних изданиях Новикова, но здесь они составляют основное содержание сатиры. Центральной сатирической мишенью «Кошелька» является «шевалье де Мансонж» (mensonge по-французски — ложь), бывший у себя на родине мастером «волосоподвивательной науки», т. е. парикмахером, но решивший отправиться в Россию, чтобы заняться более прибыльной профессией — учителя русских дворянских сынков, развивающего в своих питомцах «отвращение от своих соотечественников». В связи с этим находится и каламбурное название журнала «Кошельком». В XVIII в. кроме кошелька как такового это слово обозначало и мешочек, в который укладывалась пудреная коса мужского парика. Название новиковского журнала имеет в виду оба эти значения. По собственным словам Новикова, он хотел показать своим журналом «превращение русского кошелька во французский», т. е. бессмысленную трату русских денег на модные иноземные затеи. Посвящает Новиков свой новый журнал Отечеству: «Отечеству моему сие сочинение усердно посвящается». Ярко выраженный патриотизм, острое национальное самосознание и чувство являются вообще одной из самых замечательных черт, свойственных всей деятельности Новикова.

«Не тщеславие получить название сочинителя, — пишет он в предисловии к уже известному нам «Опыту исторического словаря о российских писателях», — но желание оказать услугу моему отечеству к сочинению сей книги меня побудило». Желая лучше познакомить русских людей с их прошлым, Новиков предпринимает с 1773 г. ряд трудов по русской истории, начинает ежемесячно выпускать ценное собрание исторических документов, в том числе и историко-литературных памятников, под названием «Древняя российская Вивлиофика», издаёт «Древнюю российскую идрографию», публикует отдельно ряд исторических памятников. В предисловии к «Вивлиофике» Новиков пишет: «Полезно знать нравы, обычаи и обряды древних чужеземских народов, но гораздо полезнее иметь сведения о своих прародителях; похвально любить и отдавать справедливость достоинствам иностранным; но стыдно презирать своих соотечественников и гнушаться оными».

«Презрение своих соотечественников» беспощадно громит Новиков и как сатирик. В своих сатирических журналах, продолжая традицию Кантемира и, в особенности, Ломоносова, решительно восстаёт он против засорения не только нашего письменного языка, но и устной речи — «обыкновенного российского разговора» — иностранными словами, требуя «с крайнею только осторожностию употреблять иностранные речения», а «отыскивать коренные слова российские и сочинять вновь у нас не имевшихся» (1-й лист «Кошелька»). Новиков борется и за нашу культурно-бытовую и за нашу экономическую самостоятельность от Запада.

Весьма характерно в этом отношении следующее известие из сатирических «Ведомостей», опубликованное ещё в «Трутне»: «На сих днях прибыли в здешний порт корабли: 1. Trompeur из Руана в 18 дней; 2. Vétilles из Марсельи в 23 дни [1]. На них следующие нужные нам привезены товары: шпаги французские разных сортов, табакерки черепаховые, бумажные, сургучные; кружевы, блонды, бахромки, манжеты, ленты, чулки, пряжки, шляпы, запонки и всякие так называемые галантерейные вещи: перья голландские в кучках чиненные и нечиненные; булавки разных сортов и прочие модные мелочные товары; а из Петербургского порта на те корабли грузить будут разные домашние наши безделицы, как-то: пеньку, железо, нефть, сало, свечи, полотна и пр. Многие наши молодые дворяне смеются глупости гг. французов, что они ездят так далеко и меняют модные свои товары на наши безделицы».

В «Кошельке» борьба за национально-русские начала, за национальную правду, противопоставляемые лжи шевалье де-Мансонжей, объявляется ос-

[1] Trompeur — значит обманщик; vétilles — безделки, пустяки.

новной задачей журнала. С первой же страницы «Кошелька» французской галантерее — «ложным, фальшивым драгоценностям» — противопоставляются «истинные драгоценные жемчуги, предками нашими любимые»: современным «русским парижанцам», «несмысленным обезьянам», выставляющим «себя на посмешище всея Европы», противопоставляются «наши праотцы», украшенные «древними великими добродетелями». Восхваление этих «древних добродетелей» становится, наряду с осмеянием французомании, параллельной положительной темой журнала.

Особые условия, в которых Новикову приходилось вести издание «Кошелька», вынужденная близость журнала к самой Екатерине наложили на разработку этой темы некоторые явно официальные черты. Патриотизм, национальное чувство культивировались и самой Екатериной. Первая же глава её знаменитого «Наказа» начинается твёрдым и исполненным достоинства утверждением — ответом тем западноевропейским политическим и литературным деятелям, которые отрицали право русских называться европейцами, не хотели «пускать Россию в Европу»: «Россия есть европейская держава». Екатерина давала энергичный, в том числе и литературный, отпор неверным и враждебным высказываниям о России некоторых иностранцев (её «Антидот» и др.). Всем этим делалось исторически нужное и важное дело. Но недаром следующая же вторая глава «Наказа» открывалась не менее категорическим утверждением, что самодержавие есть единственная возможная в России форма правления: «Всякое другое правление не только было бы России вредно, но и в конец разорительно». Патриотизм Екатерины был густо окрашен в тона официального благополучия, полной уверенности, что под её самодержавным управлением Россия — счастливейшая в мире страна, что в тогдашней русской действительности не было никаких теневых сторон, никаких «пятен на солнце». Под тем же углом зрения рисовалось Екатериной в её работах по русской истории и наше прошлое. Патриотизм Новикова имел совсем другой характер. Прежде всего он был гораздо демократичнее, был тесно связан с подлинной любовью к простому народу. В этом отношении очень характерен составленный Новиковым словарь писателей, в котором бросается в глаза особенно любовное внимание составителя к литераторам, вышедшим из самых широких народных масс. В словаре сообщается, например, о наборщике Иване Рудакове, сочинявшем «разные весьма изрядные стихотворения, по большей части сатирические»; упоминается о рукописных произведениях некоего пономаря, о любви к просвещению «сидельца в мучной лавке» и т. п. Мало того, горячее патриотическое чувство к родной земле и к своему народу сочеталось, как мы видели, в Новикове с резкой критикой отрицательных сторон и явлений тогдашней действительности. Патриотизм Новикова был патриотизмом гражданским, приближавшимся к позднейшему революционному патриотизму Радищева. Естественно, что не мог Новиков сплошь идеализировать и всё наше прошлое. В первых номерах «Кошелька» (листы 3-й и 4-й) прошлое рисуется именно в тонах такой безоговорочно официальной идеализации. Но удовлетвориться и ограничиться этим Новиков не захотел. Наряду с казённо-официальной данью «премудрой императрице, во всей Европе славящейся», и в «Кошельке» зазвучал подлинный голос Новикова, истинного патриота, честного и неутомимого искателя правды, справедливых человеческих отношений. В следующем же листе «Кошелька», вместо обещанного продолжения официально-патриотической демонстрации «великих древних добродетелей», в форме письма в редакцию производится весьма резкое критическое рассмотрение нашей допетровской старины.

Показывая неприглядные картины «дикости», «грубости» и «невежества» наших старинных нравов, «когда русские цари в первый день свадьбы своей волосы клеили мёдом, а на другой день парились в бане вместе с царицами и там же обедали; когда все науки заключалися в одних святцах; когда разные мёды и вино пивали ковшами; когда женилися не видав невесты своей в глаза; когда все добродетели заключалися

в густоте бороды; когда за различное знаменование... сожигали в срубах или из особливого благочестия живых закапывали в землю», — автор иронически спрашивает издателя «Кошелька», где же видит он здесь пресловутые «древние российские добродетели»?

Правда, иронические нападки на «древние российские добродетели» вкладываются здесь Новиковым в уста одного из щёголей, русского француза. Однако совершенно очевидно, что это снова защитная форма и что возражения защитнику «древних российских добродетелей» отражают точку зрения на них самого Новикова, который как раз около этого времени был погружён в занятия русской историей, издание исторических документов и т. п. Что это именно так, ясно из всего последующего. Во-первых, ряд мест письма «щёголя» оказался столь резким, бичующе-сатирическим по отношению к официальной интерпретации нашего прошлого, что был не пропущен цензурой, о чём Новиков подчёркнуто доводит до сведения читателей, заменив эти места строками точек и оговаривая в подстрочной сноске: «Здесь я против желания моего принуждён был многое выключить из сего письма». Во-вторых, обещанный Новиковым ответ на возражения «щёголя» так им опубликован и не был. И, наконец, в-третьих, с дальнейшим изданием «Кошелька»произошло совершенно то же самое, что ранее случилось с «Трутнем» и «Живописцем». Сейчас же за опубликованием письма «щёголя» журнал принял резко иное направление. В следующих же номерах была опубликована пьеса, предназначенная специально «для народного театра», — комедия в одном действии «Народное игрище», дающая столь мало свойственное Новикову изображение крепостнических отношений в самых идиллических тонах (высказывалось предположение, что пьеса была написана кн. Дашковой). В девятом номере появляется хвалебная ода. Но всё это не спасло журнала. Номер девятый оказался и последним. Из всех трёх специально-сатирических журналов Новикова «Кошелёк» оказался самым недолговечным: просуществовал всего с июля по сентябрь 1774 г. «Кошелёк» был последним представителем нашей сатирической журналистики конца 60-х — начала 70-х годов. Возобновились дух и приёмы новиковской сатиры только двадцать лет спустя, в сатирических журналах Ивана Крылова.

Просветительная деятельность Новикова.

Для насильственно отлучённого от деятельности журналиста-сатирика Новикова, отрицательно относившегося к существующему порядку вещей и не нашедшего искомых идеалов в прошлом, имелось две возможности: или пойти путём одного из сотрудников его «Живописца», Радищева, — путём смелого и последовательного поборника идей просветительной философии, писателя-революционера, бросившего безоглядный вызов всему самодержавно-крепостническому строю, или отказаться от дальнейшей литературно-общественной деятельности вообще. Новиков не пошёл ни тем, ни другим путём. Сам он вспоминал о себе впоследствии, что до середины 70-х годов он всё время колебался, «находясь на распутии между вольтерьянством и религией». Под влиянием неудачи на литературно-общественном поприще колебания эти разрешились в сторону религии: в 1775 г. он становится масоном, позднее — мистиком-розенкрейцером. Но вместе с тем широкие просветительные тенденции, всегда свойственные Новикову, не только не ослабевают в нём, но ещё больше усиливаются. Пользуясь масонскими связями и формой масонской организации, Новиков, как мы уже знаем, развивает совершенно небывалую у нас, исключительную по интенсивности и размаху просветительную книгоиздательскую и книготорговую деятельность, осуществляемую сперва при помощи специально организованного им «Дружеского учёного общества» и достигающую апогея после организации в 1784 г. крупнейшего книготоргового и книгоиздательского предприятия на паях, знаменитой «Типографической компании». Новые журналы, которые начинает издавать Новиков, — «Утренний Свет», «Вечерняя Заря», «Покоющийся Трудолюбец» и др. — носят явно масонский характер. Правда, появляются подчас и в них произведения в прежнем сатирическом духе (нападки на петиметров, сцена избиения барином слуги в «Покоющемся Трудолюбце» и др.); но подобных вещей встретим мы очень немного; наоборот, в том же «Покоющемся Трудолюбце» мы встречаемся с прямо неприязненным отношением к сатире и сатирикам. Но вообще культурно-просветительное значение деятельности Новикова колоссально. По справедливому свидетельству современников, он не только первый создал нашу книжную торговлю, но и первый приохотил по-настоящему русских людей к чтению, удовлетворяя их запросы и потребности самым широким и разнообразным образом: Новиков издавал детские книги (в том числе первый у нас журнал для

детей); выпускал учебники, книги и периодические издания по самым различным отраслям знания — сельскому хозяйству, медицине, гигиене, педагогике и т. д.; публиковал выдающиеся произведения художественной литературы (например, «Юлий Цезарь» Шекспира — первый перевод из Шекспира, появившийся у нас в печати; полное собрание сочинений Сумарокова, вышедшее двумя изданиями; дополненное переиздание чулковского песенника и т. д.); наконец издал ряд замечательных произведений просветительной философии XVIII в. вроде антицерковных сатир и повестей Вольтера, «Эмиля» и других сочинений Руссо, сочинений Монтескьё и др. В этом огромном потоке выпущенных Новиковым книг специально масонская и розенкрейцерская литература занимает сравнительно скромное место. И не ей, конечно, обязан Новиков той огромной ролью, которую он сыграл в деле нашего просвещения.

Замечательной чертой деятельности Новикова является то, что он сумел сообщить ей подлинно общественный размах, сплотив вокруг себя ряд таких же, как он сам, энтузиастов просвещения. Именно это (а не только его масонские связи и отношения) сделало Новикова таким опасным в глазах Екатерины и в значительной степени обусловило постигшую его катастрофу. В 1792 г. Новиков, как известно, был арестован и без предания суду, личным распоряжением императрицы, приговорён к пятнадцати годам заключения в Шлиссельбургской крепости. Его книгоиздательские и книготорговые предприятия были разгромлены, ряд выпущенных им книг и изданий сожжен. Через четыре года, при Павле, Новиков был освобождён. Вышел он из крепости разорённым материально и совершенно разбитым физически. Его общественно-просветительная работа прервалась навсегда. Но жизнь Новикова была прожита не напрасно: в историю русской культуры, русского просвещения этот человек большого сердца и высокой совести, неутомимый и бескорыстный труженик, благородный патриот вписал обширную и важную главу. Не менее велико в своём роде и значение Новикова как писателя-сатирика.

Значение сатирических журналов Новикова.

Деятельность Новикова в качестве издателя и вместе с тем автора сатирических журналов продолжалась всего около пяти лет. Несмотря на это, сатирические журналы Новикова сыграли в истории нашей литературы громадную роль и несомненно принадлежат к числу замечательнейших явлений нашей литературы XVIII в.

Добролюбов в своей известной статье «Русская сатира в век Екатерины» с большим одобрением выделял новиковские журналы из всех сатирических листков 1769—1774 гг. «И в настоящее время, — писал он, — недостатки прошлого положения дел не представлены в столь резких и живых картинах, как в сатире Новикова». Вместе с тем Добролюбов, как уже указывалось, справедливо подчёркивал весьма малое влияние, которое оказала сатирическая журналистика на фактическое положение дел в стране. Не только крепостничество и деспотическое самодержавие, но и такие, сопровождающие их, более частные явления нашей действительности, как неправосудие, взяточничество, даже рабское подражание всему французскому проматывающего свои крепостные доходы дворянства, отдача воспитания детей в руки невежественных иностранных гувернёров и т. п.— продолжали преспокойно существовать, несмотря на самые яростные их обличения на страницах сатирических журналов. Новиков и сам с горечью ощущал крайне ограниченные возможности своей сатиры. В уста дядюшки Фалалея, якобы обратившегося к издателю «Живописца» со специальным посланием, Новиков вкладывает следующие слова, являющиеся несомненным итогом глубоко выстраданных раздумий его самого над общественным значением своей деятельности как писателя-сатирика: «Понимаешь ли ты, что и верить этому не хотят, что есть бессовестные судьи, бесчеловечные помещики, безрассудные отцы, бесчестные соседи и грабители-управители? Что ж ты из пустого в порожнее пересыпаешь? Мне кажется, брат, что ты похож на постельную жены моей собачку, которая брешет на всех и никого не кусает. А это называется брехать на ветер: по нашему, коли брехнуть, так уж и укусить, да и так укусить, чтобы больно да и больно было. Да на это есть другие собаки, а постельным, хотя и дана воля брехать на всех, только никто их не боится. Так-то и ты пишешь всё пустое...» Мы видели, в каких трудных условиях приходилось вести Новикову издание своих сатирических листков, как ловко ему надо было маневрировать, прикрывая свои сатирические нападения одическими

похвалами, сознательно ставя свою сатиру под эгиду верховной власти. Но вместе с тем сатира Новикова — наивысшее проявление сатирической направленности литературы того времени — несомненно не была только «брехнёй на ветер». Это лучше и нагляднее всего доказывает драматическая судьба всех его сатирических изданий. Тем боевым требованиям, которые предъявлял Добролюбов к сатире в период расцвета нашей революционно-демократической мысли 60-х годов, сатира Новикова удовлетворить, конечно, не могла. Даже и в наиболее сильных своих сторонах она носила достаточно ограниченный характер. Так, подымаясь до сознания зла крепостничества, сатира «Трутня» и «Живописца» не подымалась до понимания того единственно верного способа, которым это зло можно избыть — до постановки вопроса о необходимости народного восстания. В этом отношении весьма показательно, что даже в наиболее резком и далеко идущем антикрепостническом произведении новиковских журналов — «Отрывке из путешествия в ***» — крестьяне лишены каких бы то ни было бунтовщических стремлений и, наоборот, показаны исключительно в аспекте кротости, смирения, непротивления. Этим сатира новиковских журналов существенно отличается от радищевского «Путешествия из Петербурга в Москву», как ещё отличается от этого позднейшего и зрелейшего своего произведения и сам Радищев — автор «Отрывка». Тем не менее очень большое историко-общественное значение новиковской сатиры не подлежит никакому сомнению. В полемике «Трутня» со «Всякой всячиной» власть и общество впервые встретились, как две противоположные, даже больше того, — противопоставленные друг другу силы. В журналах Новикова, недаром пришедшихся «по вкусу» мещанам и купцам, зазвучал в нашей литературе голос третьего сословия. Едва ли не самым значительным в сатирической деятельности Новикова была постановка им на страницах своих изданий основной, центральной проблемы нашей действительности того времени — вопроса о крепостном праве.

Наконец, вслед за Ломоносовым, журналы Новикова боролись за национальное самосознание русского общества, за национальное достоинство русских людей, за национальную идеологию.

Очень велико также и историко-литературное значение сатиры новиковских журналов. Литературные формы этой сатиры были в значительной степени подсказаны, как мы уже знаем, сатирическими журналами Стиля и Аддисона и их многочисленными подражаниями в других странах. Но именно в журналах Новикова эти формы подверглись особенно разнообразной и порой исключительно виртуозной разработке. Прежде всего поражает небывалое жанровое многообразие новиковской сатиры. Мы сталкиваемся здесь с огромным количеством самых различных и порой весьма остроумных сатирических видов и форм, многие из которых были созданы самим Новиковым и затем прочно вошли в обиход всей нашей последующей журнально-сатирической литературы, вплоть до сатирических листков 1905 г., ряд которых неслучайно заимствовал свои названия у сатирических изданий XVIII в. Мы встречаем в журналах Новикова формы сатирической новеллы, сатирического разговора, сатирической переписки, сатирического рецепта, сатирического газетного обьявления («подряда») и корреспонденции («ведомостей»), сатирического документа (копия с помещичьего указа и т. п.), сатирического словесного портрета и сатирической же подписи к нему, сатирического словаря и т. д. Замечательной разработки достигает язык журналов, делая в этом отношении значительный шаг вперёд от прозы первых комедий Сумарокова и непосредственно подходя к языку комедий Фонвизина. Одной из самых значительных свойств сатиры новиковских журналов является то, что все только что перечисленные разнообразные литературные формы и виды её наполняются реально-жизненным, а не литературно-заимствованным (как это мы имеем в значительной степени во «Всякой всячине») содержанием, почерпнутым из конкретной русской действительности. В изображе-

нии этой действительности, обрисовке человеческих характеров сатира журналов Новикова в основном остаётся ещё в пределах классицистического схематизма: всякого рода Кривосудам, Безрассудам, Чужехватам, Криводушиным, Змеянам противопоставлены Правдулюбовы, Чистосердовы, Любомудровы. Однако в лучших достижениях сатиры новиковских журналов, таких, как «Письма к Фалалею», мы оказываемся уже за пределами подобного упрощённого схематизма. В лице отца, матери и дяди Фалалея перед нами живые, типические образы — первые побеги последующего критического реализма.

Жизненность ряда тем и объектов новиковской сатиры совершенно очевидна, поскольку из сатирической галлереи персонажей и образов новиковских журналов обильно черпают наши позднейшие писатели-сатирики. Прежде всего, как мы видели, на страницах «Живописца» как бы начались «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева и окончательная редакция «Недоросля» Фонвизина. Ряд сатирических мотивов «Горя от ума» Грибоедова также прямо восходит к журналам Новикова. Несомненно, например, что знаменитый грибоедовский «французик из Бордо» непосредственно подсказан следующим сатирическим «известием» «Трутня»: «На сих днях в здешний порт прибыл из Бордо корабль; на нем, кроме самых модных товаров, привезены 24 француза, сказывающие о себе, что все они бароны, шевалье, маркизы и графы... Многие из них в превеликой ссоре с парижской полицией... и ради того приехали они сюда и намерены поступить в должности учителей и гофмейстеров молодых благородных людей. Любезные сограждане, спешите нанимать сих чужестранцев для воспитания ваших детей. Поручайте немедленно будущую подпору государства сим побродягам и думайте, что вы исполнили долг родительский, когда наняли в учители французов, не узнав прежде ни знания их, ни поведения». Карикатурный язык щёголей и щеголих, который высмеивается в комедиях Сумарокова и Фонвизина и, в особенности, в сатирических журналах Новикова, воспроизведёт несколько позднее Мятлев в своих известных «Сенсациях и замечаниях госпожи Курдюковой за границей, дан л этранже». Образы французов-гувернёров в «Дубровском» и «Капитанской дочке» Пушкина заставляют вспомнить мастеров «волосоподвивательной науки» из «Кошелька» и других новиковских журналов. Равным образом деревня Разореная несомненно послужила в какой-то мере литературным прообразом не только пушкинского села Горюхина, но и некрасовских деревень «Горелово, Неелово, Неурожайка тож».

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ.

Журналы Новикова, издания которых, вышедшие в XVIII в., являются, как и издания всех остальных сатирических журналов того времени, большой библиографической редкостью, несколько раз переиздавались позднейшими исследователями-библиографами. Лучшими переизданиями «Трутня» и «Живописца» являются публикации П. А. Ефремова с его вступительными заметками и комментариями («Живописец», СПБ. 1864; «Трутень», СПБ. 1865). Избранные статьи из «Живописца» и «Трутня» даны в вып. XXV «Русской классной библиотеки» под ред. Чудинова, СПБ. 1896. «Кошелёк» был переиздан в 1858 г. А. Н. Афанасьевым, позднее А. С. Сувориным. Из остальных сатирических листов были переизданы тем же Афанасьевым «Поденьщина» и «Пустомеля». В 1892 г. журналом «Будильник» была переиздана «Всякая всячина». Остальные не переиздавались. В 1940 г. Учпедгизом был выпущен сборник «Русские сатирические журналы XVIII века. Избранные статьи и заметки», составил Л. Б. Лехтблау, под ред. проф. Н. К. Гудзия. В сборник введены важнейшие статьи из журналов «Всякая всячина», «И то и сио», «Ни то ни сио», «Смесь», «Трутень», «Адская почта» и «Живописец». При сборнике вступительная статья составителя — «Русская сатирическая публицистика XVIII века» и библиография.

Основной, хотя во многом устаревшей историко-литературной работой о сатирической журналистике конца 60-х — начала 70-х годов XVIII в. является книга А. Н. Афанасьева «Русские сатирические журналы 1769—1774 гг. Эпизод из истории русской литературы прошлого века». М. 1859;

издание 2-е, 1920. Ряд новых данных имеется в ценной работе В. П. Семенникова «Русские сатирические журналы 1769—1774 гг. Разыскания об издателях их и сотрудниках», СПБ. 1914. Среди критических работ в первую очередь должна быть названа статья Н. А. Добролюбова «Русская сатира в век Екатерины» (см. его же рецензию на переиздание Афанасьевым «Поденьщины», «Пустомели» и «Кошелька»). Сатирической журналистике екатерининского времени посвящена и его первая критическая работа «Собеседник любителей российского слова. Издание кн. Дашковой и Екатерины II».

О деятельности Новикова как издателя сатирических журналов см. соответствующие главы в работах о Новикове: А. Незеленова «Н. И. Новиков, издатель журналов 1769—1785 гг.», СПБ. 1875; В. Боголюбова «Новиков и его время», М. 1916; Г. В. Плеханова «История русской общественной мысли», т. III, гл. VII и XII. Последняя по времени биография Новикова написана Г. Вернадским — «Н. И. Новиков», Петроград, 1918. Ряд страниц посвящён журналам Новикова в «Истории русской литературы» М. Горького, М. 1939, стр. 25—35. Однако, как и в отношении Радищева, Горький, борясь с либеральной легендой о Новикове, вводившей его в ранг «вождей и пророков», недооценивает исторического значения деятельности Новикова-сатирика. Издательская деятельность Новикова подытожена и описана в библиографической работе В. П. Семенникова «Книгоиздательская деятельность Н. И. Новикова и типографическая компания», Петроград, 1921. Ей же посвящена статья А. И. Кондратьева «Новиковские издания» (в коллективном труде «Книга в России», под ред. В. Я. Адарюкова и А. А. Сидорова, т. I, М. 1924, стр. 291—357). См. ещё обзорную статью Я. Баркова, «Литературное наследство А. Н. Радищева и Н. И. Новикова» («Литературное наследство», № 9—10, М. 1933, стр. 340—358).

Об остальных сатирических журналах имеются следующие работы: В. Ф. Солнцев, «Всякая всячина» и «Спектатор». К истории русской сатирической журналистики XVIII века» («Журнал министерства народного просвещения», 1892, январь, стр. 125—156); В. Ф. Солнцев, «Смесь», сатирический журнал 1769 г.» СПБ. 1894; Н. П. Автономов, «Всякая всячина» (сатирико-нравоучительный журнал 1769—1770 гг.). Опыт исследования («Чтения в обществе истории и древностей российских», 1913, кн. 2 и отд. оттиск, М. 1913); В. Ф. Лазурский «Le Spectateur» и «Всякая всячина» («Русский библиофил», 1914, № 8, стр. 23—27); А. В. Западов, «Журнал Чулкова «И то и сьо», «XVIII век», сб. 2-й, М. — Л. 1940, стр. 95—141.



НАРОДНАЯ САТИРА.

Сатирические обличения помещиков-трутней и крепостнического угнетения и произвола в журналистике конца 60-х — начала 70-х годов (в особенности в «Трутне» и в «Живописце») не были только выражением гуманной настроенности самого Новикова и некоторых его сотрудников. С этими обличениями проникал в литературу голос самого закрепощённого крестьянства. Отражали они и реальное положение дел в стране. Достаточно напомнить, что «Отрывок из путешествия в ***» и «Письма к Фалалею» появились всего лишь за год до того, как вспыхнуло восстание Пугачёва. Ещё непосредственнее звучал голос закрепощённого крестьянства в устном, а подчас и письменном народном творчестве.

Между литературной сатирой и сатирически окрашенным народным творчеством существует ряд и прямых совпадений и перекличек. Одним из постоянных объектов литературно-сатирических обличений, начиная ещё с сатир Кантемира, были, как мы знаем, дворянские щёголи и щеголихи. Осмеиваются они и в народных картинках-карикатурах. На одной из них изображён опирающийся на палку, но молодящийся и богато разодетый старичок с пышно взбитым париком и в модных башмаках. Около его уст — надпись в интермедийно-прибауточной форме: «Я старик невелик, а бодёр ступать. || Кто бы со мною вышел потанцовать || Токмо на меня не дивитеся, || Зря на мою персону веселитеся». Ему иронически отвечает столь же пышно разодетая щеголиха: «И я вижу, что бодро ступаешь, || А своею хареею людей пужаешь. || Только на тебе убор хорош, || А хареею весьма не пригож». Знатная барыня — «сорока-щего-

лиха» высмеивается и в народной песне «Птицы», на основе которой, очевидно, сложился хорошо нам известный «Хор ко превратному свету» Сумарокова. Равным образом «Отрывок из путешествия в ***» и своим общим тоном и отдельными чертами перекликается с многочисленными народными песнями о тяжёлой крепостной неволе, о беспросветном житье «за боярами за ворами», которые «гонят старого, гонят малого на работушку тяжёлую». Особенно выразительна в этом отношении песня, написанная одним из дворовых князей Долгоруковых, который не выдержал крепостнического гнёта и бежал от своего барина «на чужую дальну сторону» (песня сохранилась в деле о его бегстве в 1787 г.). В песне, написанной былинным размером, рассказывается о «неволюшке» автора в течение тринадцати лет у «того князя строгого, князя Николая Сергеевича Долгорукова»: «Не видал я дней весёлых, || А всегда я был во кручинушке... || Без вины он нас наказывал, || Он наказывал нас всё палочьем. || Апосля того под караул сажал, || Под караул сажал на хлеб, на воду». Однако наряду с этим зачастую сквозит в народном творчестве и особый иронический тон по отношению к своим насильникам. Так в песне, записанной ещё в 1739 г. для императрицы Анны Ивановны по её требованию, есть слова о «боярине-дураке», который «решетом пиво цедил». Иронией проникнуты и две дошедшие до нас рукописные повестушки, сочинённые в подмосковных деревнях: «Повесть Пахринской деревни Камкина» и «Сказание о деревне Киселихе». В основе обеих повестушек, написанных народно-прибауточным сказом, с рифмами и созвучиями, с каламбурной игрой словами, лежат анекдотические эпизоды, которые якобы послужили поводом к названию деревень. В первой повестушке сказывается явно ироническое отношение к крепостнику-помещику, которого ловко проводит крестьянин-ремесленник, «смехотворный басник» и балагур Янька Наумов. Во второй проявляется столь же ироническое отношение к помещичьему управителю.

Наиболее замечательным во всех отношениях памятником крестьянского творчества является «Плач холопов», сочинённый каким-то безвестным крепостным поэтом и датируемый, поскольку в нём упоминается екатерининская комиссия для составления нового Уложения, 1767—1769 гг. «Плач холопов» проникнут гневно-сатирическими жалобами на горькую и тяжкую крепостную долю и отличается крайне резкой антипомещичьей и даже антиправительственной настроенностью. Открывается «Плач» выразительными словами: «О горе нам, холопем, за господами жить! || И не знаем, как их свирепству служить!» «Пройди всю подселенную, — продолжает автор, — нет такова житья мерзкого! || «Разве нам просить на помощь Александра Невского?» — красноречивое свидетельство, что в народное сознание и память образ Александра Невского вошёл в качестве друга народа, поборника справедливости. Дальше автор задаётся вопросом, на что вообще надобны господа: «Неужель мы не нашли б без господ себе хлеба?! || На что сотворены леса, на что и поле, || Когда отнята и та от бедных доля?» Замечательна и прямая перекличка ряда мест «Плача» с нашей литературной сатирой того же времени. Как и наши писатели, автор «Плача» негодует по поводу того, что один человек владеет «как скотом» множеством людей, которым он далеко уступает по моральным качествам; возмущается тем, что «тиранам-помещикам» дали власть для того, чтобы они «просвещали Россию», «а они уже так нами владеют, что и говорить холопи не смеют». Особенно несправедлива стала эта власть теперь, когда из всех дворян «Царю послужить ни один не хочет, || Лишь только у нас последнее точит» — явный намёк на дарование так называемой «вольности» дворянству, — т. е. права служить или не служить по своему усмотрению. Законы, суд — всё на пользу одним только господам: «Если украдем господский один грош, || Указом повелят его убить, как вошь. || А барин украдет хоть тысяч десять, || Никто не присудит, что надобно повесить... || Боярин умертвит слугу, как мерина, || Холопьему доносу и в том верить не велено. || Неправедны суды составили указ, || Чтоб сечь кнутом тирански за то нас. || В свою ныне пользу законы переменяют: || Холопей в депутаты затем не выбирают». Как известно, в комиссию по составлению Уложения помещичьи крестьяне допущены не были. Представители всех остальных сословий докладывали в комиссии о своих нуждах и пожеланиях. Таким своеобразным «докладом» лишённого права голоса закабалённого крестьянства «Плач» как бы и является. Как мы могли убедиться, в нём дан довольно острый и проницательный ана-

лиз классового «господского» характера всего государственного устройства екатерининской России. Правда, «свирепым тиранам и злым господам» в «Плаче» сочувственно противопоставляется царь, но ведь и Пугачёв для успеха своего движения принял имя Петра III. Зато отношение в «Плаче» к «лихим» «татям»-господам носит совершенно недвусмысленный характер:

Власть их увеличилась, как в Неве вода;
Куда бы ты ни сунься, везде господа!
Ах! когда б нам, братцы, учинилась воля,
Мы б себе не взяли ни земли, ни поля,
Пошли б, братцы, в солдатскую службу
И сделали б между собою дружбу,
Всякую неправду стали б выводить
И злых господ корень переводить.

Стихотворение, как видим, определённо проникнуто грозным дыханием приближающегося крестьянского восстания.

Сходна по настроению и стихотворная «Челобитная к богу от крымских солдат», написанная тоже около этого времени, в 70-е годы, неведомым солдатским поэтом-грамотеем и, видимо, весьма распространённая в XVIII в. (дошла до нас в пяти списках).

Последним 14-м пунктом челобитной является просьба к небесному владыке избавить от владык земных — «многочисленных земных божков». Сатирических стихов, подобных «Плачу» и «Челобитной», в крестьянско-солдатской среде создавалось, можно думать, немало. До нас дошли и другие сатирические солдатские стихи. Известно и ещё одно «Прошение в небесную канцелярию» («Плач экономических крестьян»), относящееся, видимо, к несколько более позднему времени — началу XIX в.

Неудивительно, что сочувственное внимание народных поэтов привлёк и тот, кто действительно начал в соответствии со стихом «Плача холопов» переводить корень злых господ, — глава крестьянского восстания 1773—1774 гг. Пугачёв. Народных песен о Пугачёве до нас дошло сравнительно немного, ибо, по словам Ю. М. Соколова, «не только записывать, но и исполнять песни о Пугачёве почти в течение целого столетия после его смерти было опасно». Некоторые из дошедших до нас песен, очевидно, сложились во враждебной Пугачёву среде (казацкой старшины и т. п.). Но ряд из них проникнут несомненным горячим сочувствием к «генералу Пугачу», «Емельяну Пугачу сын Ивановичу». Песни эти составляют прямую противоположность посвящённым Пугачёву ругательным стихам дворянских поэтов во главе с Сумароковым. Некоторые из них характерно возникают на старой фольклорной основе песен о Разине, как бы сливая воедино личности предводителей двух крупнейших крестьянских восстаний XVII и XVIII вв. Одна из песен о Пугачёве облечена в форму причитания: «Емельян ты наш, ро́дный батюшка, || На кого ты нас покинул. || Красное солнышко закатилось... || Как осталися мы, сироты горемычны, || Некому за нас заступиться, || Крепку думушку за нас раздумать...» Но особенно выразительна песня о «суде» над Пугачёвым генерала Панина, проникнутая явной иронией по адресу торжествующих победителей: «Судил тут граф Панин вора Пугачёва: «Скажи, скажи, Пугаченько Емельян Иваныч, || Много ли перевешал князей и боярей?» || «Перевешал вашей братьи семьсот семи тысяч. || Спасибо тебе, Панин, что ты не попался: || Я бы чину-то прибавил, спину-то поправил, || На твою бы на шею варовинны вожжи, || За твою-то бы услугу повыше повесил». Напуганный граф Панин торопится призвать на помощь своих «верных слуг». Наличие подобных песен лучше всего свидетельствует, что, несмотря на понесённое поражение, вольный и протестующий дух народа не был сломлен, насмешливо-сатирическое отношение по адресу своих угнетателей продолжало проявляться.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ.

Тексты повестей о подмосковных деревнях опубликованы В. Ф. Ржигой в кн. 9—10 «Литературного наследства»: «Крестьянские повести XVIII века». стр. 99—105 (перепечатаны, как и «Плач холопов», в хрестоматии Г. А. Гуковского). «Челобитная к богу от крымских солдат» — в статье Г. А. Гуковского «Солдатские стихи XVIII века», там же, стр. 122—134. Песни о Пугачёве — в сборнике «Песни и сказания о Разине и Пугачёве», вступительная статья, редакция и примечания А. Н. Лозановой, М. — Л. 1935 г.



ДРАМАТУРГИЯ 60-х—70-х гг. ФОНВИЗИН.

Реально-сатирическая «кантемировская» струя, с такой силой давшая себя знать в журнальной сатире конца 60-х — начала 70-х гг., одновременно, с неменьшей яркостью и силой окрашивает собой и нашу драматургию. Высшим достижением в этой области явилось комедийное творчество Фонвизина.

Новые драматургические жанры.

Прошло всего около пятнадцати лет после появления первых трагедий и комедий Сумарокова, а в нашу драматургию уже начали проникать новые, противопоставленные классицизму европейские драматургические жанры: «слезной комедии», «серьёзной комедии», «мещанской драмы», «комической оперы». В 1764 г. появляется перевод одного из самых первых образцов «мещанской драмы» — «Лондонский купец, или приключения Георга Варневаля» Лилло; в 1766 г. выходят переводы пьес Дидро; около этого же времени переводятся комедии Детуша; позднее — Бомарше, Мерсье и др. В 1770 г. в московском театре была поставлена «слезная комедия» Бомарше «Евгения». Пьеса прошла с шумным успехом, «была представлена сряду четыре раза, и удовольствие публики выражалось постоянно неумолкаемыми рукоплесканиями». Глава русского классицизма Сумароков отнёсся к этому непосредственному и триумфальному вторжению на русскую сцену нового жанра, глубокую враждебность которого всему его социально-политическому и литературному мышлению он полностью ощутил, с исключительным раздражением. Он обратился со специальным письмом к Вольтеру. В этом не дошедшем до нас письме Сумароков, выражая своё восторженное отношение к Расину как к величайшему трагику, резко отрицательно отзывался о новом драматургическом роде и спрашивал о мнении на этот счёт Вольтера. Последний ответил исключительно любезным письмом, во всём соглашаясь с Сумароковым. Торжествующе приводя это письмо в предисловии к своей очередной трагедии «Димитрий Самозванец», Сумароков писал: «Людовик XIV дал Парнасу золотой век в своем отечестве, но по смерти его вкус мало-помалу стал исчезать... Ввелся новый и пакостный род слезных комедий... Дабы не впустить оного, писал я о таковых драмах к г. Вольтеру; но они в сие краткое время вползли уже в Москву, не смея появиться в Петербурге: нашли всенародную похвалу и рукоплескание». Дальше, указывая, что переводчиком «Евгении» был «какой-то подьячий», Сумароков патетически восклицает: «Подьячий стал судиею Парнаса!.. конечно, скоро преставление света будет. Но неужели Москва более поверит подьячему, нежели г. Вольтеру и мне? и неужели вкус жителей московских сходняе со вкусом сего подьячего!.. Маломестно подьячему сплетать похвалы вкуса княжичей и господичей московских». Особенно раздражало Сумарокова, что в «скаредной» «слезной комедии» снималось обязательное чёткое разделение трагического и комического жанров. Для Сумарокова это смешение жанров было потрясением не только литературных, но и социально-политических основ его мышления, несмотря на отдельные порывы «демократизма», по существу строго иерархического, подлинным «света преставлением». «А ежели ни г. Вольтеру, ни мне кто в этом поверить не хочет, — негодующе продолжал он, — так я похвалю и такой вкус, когда щи с сахаром кушать будут, чай пить с солью, кофе с чесноком и с молебном совокупят панафиду. Между Талии и Мельпомены различие таково, каково между дня и ночи, между жара и стужи, и какое между разумными зрителями драмы и между безумными». Возмущённые восклицания и патетические жалобы Сумарокова ни к чему не привели. Сам Вольтер, хотя и весьма резко отозвавшийся в письме к Сумарокову о новых «незаконнорожденных» пьесах, которые «и не трагедии, и не комедии», был уже затронут новыми веяниями. В то же время «новый и пакостный род» «слезных комедий» и «мещанских драм» стал всё больше и больше водворяться и на русской сцене. Уже в 1765 г. появился и первый образец русской театральной пьесы в новом роде — «Мот, любовью исправленный» Лукина.

Литературная деятельность Лукина.

Владимир Игнатьевич Лукин (1737—1794) вышел из среды небогатого дворянства, служил сперва на военной службе, затем в мелких чиновничьих должностях. «Вывел его из ничего в люди», по выражению Фонвизина, известный нам вельможа и литератор, управлявший тогда и петербургским театром, И. П. Елагин, секретарём которого Лукин стал в 1765 г. Лукин принимал участие и в литературных трудах Елагина, в частности, продолжил его перевод знаменитого романа Прево «Приключения маркиза Г.». С 1763 г.

начали появляться переводы и переделки Лукиным французских комедий. Около этого же времени он и сам побывал в Париже. В 1765 г. появилось собрание «Сочинений и переводов» Лукина в двух частях, в которое вошли наиболее значительные его пьесы: «Мот, любовью исправленный» и «Щепетильник».

Большинству своих пьес Лукин предпосылал обширные предисловия теоретического и критического характера. Основной нотой теоретических выступлений Лукина были призывы к созданию драматургии, соответствующей национально-русским условиям, отражающей реальную русскую действительность. К началу деятельности Лукина русская комедийная сцена питалась преимущественно переводами. Из оригинальных пьес имелись почти одни только ранние комедии Сумарокова, которые совершенно не удовлетворяли Лукина. Как и Тредиаковский, он обвинял Сумарокова в том, что его комедии «из чужих писателей неудачно взяты и на наш язык почти силою втащены». При этом особенно возмущала Лукина не подражательность комедий Сумарокова, не то, что они сделаны по иностранным образцам (против этого, как сейчас увидим, он ничего не имел), а то, что они сделаны «неудачно», наспех, благодаря чему представляют пёстрое, произвольное и достаточно дикое смешение русской и западноевропейской действительности. Это выражается и в нерусских именах русских персонажей, и во внесении в якобы русский бытовой уклад ряда черт и подробностей, ему совершенно не свойственных и механически заимствованных автором из иноземных образцов. Так, например, указывает Лукин, ни с чем несообразно, когда «русский подьячий» является на квартиру русского человека, носящего почему-то имя Оронт, с целью составить брачный контракт, тогда как всем известно, что русские люди венчаются в церкви, и никаких гражданских свадебных контрактов у нас не заключается. «И какая связь тут будет, — замечает Лукин, — есть ли действующие лица так наимянуются: Геронт, Подьячей, Фонтицидиус, Иван, Финета, Криспин и Нотариус». Всё это вызывает, по словам Лукина, «великое неудовольствие» и даже справедливое «негодование» зрителей. «Неоднократно слыхал я от некоторых зрителей, что не только их рассудку, но и слуху противно бывает, ежели лица, хотя несколько на наши нравы походящие, называются в представлении Клитандром, Дорантом, Циталидою и Кладиною и говорят речи, не наши поведении знаменующие». Лукин своими комедиями и стремится это неудовольствие рассеять. Однако шаг, который он делает в этом направлении, ещё крайне робок. Лукин и не помышляет, по крайней мере на ближайшее время, о создании оригинальных, самостоятельных русских пьес. «Заимствовать необходимо надлежит, мы на то рождены», — скромно заявляет он. Все его собственные пьесы, за исключением «Мота, любовью исправленного», кстати сказать, также очень близкого к одной из комедий Детуша, представляют собой переделки различных французских пьес. Но в соответствии со своими теоретическими заявлениями Лукин старается заимствовать «удачно», т. е. тщательно «вычищать» французский подлинник, устраняя из него все национально-французские черты, заключающиеся в именах персонажей, в местных бытовых подробностях, даже в самом языке, и заменяя всё это соответственным национально-русским материалом, ибо, по его словам, «надлежит в русском быть чему ни есть русскому». Сам Лукин называет подобную операцию переработки иностранного подлинника «склонением на русские нравы», переделкой «на наши нравы и обыкновении». Как видим, Лукин призывает здесь к тому, что несколько лет спустя будут на все лады практиковать во «Всякой всячине» Козицкий и Екатерина с материалом сатирических журналов Стиля и Аддисона.

Усиленно «склоняет на русские нравы» все переделываемые им пьесы и сам Лукин. Наиболее удавшейся и значительной из этих переделок является уже упомянутая комедия «Щепетильник», переработанная им из французской пьесы « Boutique de bijoutier » — «Лавка торговца предметами роскоши, являющейся, в свою очередь, переводом с английского.

Склонение на русские нравы производится Лукиным, начиная уже с самого названия пьесы. «Я сам никогда не простил бы себе, — пишет в связи с этим Лукин, издав на свет своё сочинение под чужестранным наименованием. — Итак, следуя сему мнению, думал я, каким бы словом объяснить на нашем языке французское слово bijoutier, и не нашел иного средства, как чтобы, войдя в существо той торговли, от которой произошло у французов оное название, сообразить ее с нашими торгами и рассмотреть, нет ли ей подобныя, что я без всякого труда сыскал... Не взирая на то, что подвергнуся хуле несметному числу мнимых в нашем языке знатоков, взял я к тому старинное слово щепетильник, потому что все наши купцы, торгующие перстнями, серьгами, кольцами, запонками и прочим мелочным товаром, называются «щепетильниками». (Напомним, кстати, что это же старинное слово употребит в подобном случае в «Евгении Онегине» и Пушкин: «Всё, чем для прихоти обильной торгует Лондон щепетильной».) Содержание «Щепетильника» крайне несложно. Это, в сущности, даже не комедия, а инсценированная сатирическая картинка. Майор Чистосердов, желая дать понятие своему племяннику-провинциалу об испорченности столичных нравов и продемонстрировать ему «всех родов людей», подводит его на «вольном маскараде» к лавке щепетильника, у которого «щеголькн», «вертопрашки» и длинный ряд персонажей, полное представление о которых можно составить уже по одним их именам — бывший придворный Притворов, судья Обиралов, Вздоролюбов, Легкомыслов и т. п., — приобретают различные товары. Среди этих персонажей имеется и некий поэт Самохвалов, в котором, видимо, был высмеян Сумароков. Характерно, что в пьесу введены Лукиным демократические персонажи — два (отсутствующие во французской пьесе) работника щепетильника, которые говорят при этом подчёркнуто простонародным языком — костромским говором. В связи с этим в предисловии Лукин резко, в тонах будущих сатирических журналов Новикова, нападает на помещиков-крепостников, «которые от чрезмерного изобилия о крестьянах иное не мыслят, как о животных, для их сладострастия созданных. Сии надменные люди, живучи в роскошах, нередко добросердечных поселян, для пробавления жизни нашей трудящихся, без всякой жалости разоряют. Иногда же и то увидишь, что с их раззолоченных карет с шестью лошадьми, без нужды запряженных, течет кровь невинных земледельцев».

Сочувственный интерес к простому народу является вообще замечательной чертой деятельности Лукина. Так Лукин горячо приветствует организацию в Петербурге в 1765 г. публичного «всенародного театра», предназначенного для самых широких слоёв населения. В посвятительном «Письме к господину Ельчанинову» (драматург и литературный единомышленник Лукина, переводчик на русский язык драм Дидро), предпосланном как раз тому же «Щепетильнику», Лукин с особым сочувствием подчёркивает широкий демократический состав зрительного зала нового театра. В числе зрителей имеется немало «знатных господ и посредственных чиновных людей, приезжающих из любопытства», но основную их массу составляет «чернь, купцы, подьячие и прочие им подобные»: «наш низкия степени народ толь великую жадность к нему показал, что оставя другие свои забавы... ежедневно на оные зрелища собирался». Равным образом Лукин не только любовно отмечает среди новоявленных актёров-любителей (мастеровых, наборщиков Академии наук и других «охотников, из разных мест собранных») наличие ряда самородных талантов, но и выражает надежду, что новый театр может впоследствии породить и писателей из народа — явиться колыбелью подлинно-национальной русской драматургии: «Сия народная потеха может произвести у нас не только зрителей, но современем и писцов (писателей-драматургов), которые сперва хотя и неудачны будут, но впоследствии исправятся». Новым национально-реалистическим и демократическим тенденциям Лукина не соответствовали формы классицистической драматургии, и он, первым из русских драматургов сумароковской поры, в своей единственной незаимствованной пьесе «Мот, любовью исправленный» от них отказывается. Эту свою пьесу Лукин сознательно строит, как «слезную комедию» и даже скорее как «мещанскую драму». Промотавшийся и чуть не попавший за долги в тюрьму игрок, совращённый ложным другом Злорадовым, возвращается на стезю добродетели с помощью своей возлюбленной Клеопатры и крепостного слуги Василия. В предисловии к «Моту» Лукин опять-таки прямо ссылается на вкусы и потребности самой публики, которая как бы сама подсказала ему новую смешанную жанровую форму его пьесы: «Одна и весьма малая часть партера, — пишет он, — любит характерные, жалост-

ные и благородными мыслями наполненные, а другая, и главная, весёлые комедии... Вкус первых с того времени утвердился, как они увидели Детушевы и Лашоссевы лучшие комедии... угождая первым включил я... места, к состраданию побуждающие, а достальную часть зрителей старался я по возможности увеселить введенными комическими лицами». При этом симпатии Лукина явно уже на стороне меньшинства: в его комедии гораздо больше вздыхают и плачут, чем смеются. Неудивительно, что драматургическая деятельность Лукина вызвала крайне недоброжелательное отношение со стороны Сумарокова. По собственным словам Лукина, после постановки его «Мота», «мнимовластный судия в наших словесных науках» — Сумароков — «присуждал меня из города выгнать за то, что я отважился выдать драму пятиактную и тем сделал в молодых людях заразу». Яростными нападками со стороны Сумарокова и его многочисленных единомышленников (к ожесточённой травле Лукина присоединились и сатирические журналы Новикова и Эмина, и молодой Фонвизин) объясняется, очевидно, и то, что с начала 70-х годов Лукин почти вовсе отходит от драматургии. Нападки эти не лишены известного основания. Теоретические призывы Лукина, как мы видели, действительно, весьма ограничены: дальше требования приспособлять иностранные пьесы к русскому быту, при чём приспособлять чисто-внешним образом, путём замены географических названий, личных имён, устранения очевидных несообразностей, он не идёт. В художественном же отношении пьесы его также достаточно слабы. Тем не менее деятельность Лукина знаменательна как признак всё сильнее дававшего себя знать в широких слоях нашего общества национального самосознания. Не зря Лукин так настойчиво ссылается на настроения и требования самой публики. Значение Лукина в том, что он первый эти настроения и требования осознал и учёл и, в соответствии с ними, первый попытался стать на путь создания русской национально-бытовой драматургии. Пусть сам он почти не продвинулся вперёд, — направление, по которому следовало идти, было указано им совершенно правильно. Недаром именно по этому глубоко плодотворному и исторически назревшему пути пошли и сами недоброжелатели Лукина. В комедиях Сумарокова 60-х годов, повидимому, не без прямого влияния Лукина, усиливаются черты русского быта, наряду с именами Пасквинов, Салидаров и Нис появляются отечественные имена Чужехватов, Радугиных и т. п. Существенное значение, как увидим, имела деятельность Лукина и для крайне недоброжелательно относившегося к нему Фонвизина.

Комедии Верёвкина. Укоренился в русской драматургии последней трети века и новый жанр «слезной комедии», почин которому дал Лукин своим «Мотом, любовью исправленным». В частности, инициативу Лукина подхватил и продолжил переводчик и драматург Михаил Иванович Верёвкин (1732—1795).

На комедиях Верёвкина непосредственно отразилась драматургия и эстетика Дидро, противопоставлявшего классицистической, мольеровской «весёлой комедии, предмет которой всё смешное и порочное», новую «серьёзную комедию, предмет которой добродетель и обязанности человека». В полном соответствии с этим положением Дидро, Верёвкин в своём «первом драматическом покушении», комедии с программным названием «Так и должно» (1773) на первый план подчёркнуто ставит именно показ «отличных действий добродетели», которые всегда «приводят в приятный восторг, а нередко и самые извлекают слезы, толико вкусные чувствительным сердцам». Есть в комедии Верёвкина и «порочное» (в образах воеводы, его секретаря — «с приписью подьячего» Урывая Алтынникова, других судейских), и «смешное», но гораздо сильнее выражено в ней «жалостное», «исторгающее слезы», «чувствительное». Молодой дворянин Доблестин, приехавший на некоторое время из столицы к себе в поместье, хочет жениться на внучке соседки-помещицы. Неожиданно он узнаёт в старом колоднике, который «в рубище и оковах» просит милостыню, своего дядю, — образец добродетели, — отправившегося двадцать лет тому назад на войну с турками и с тех пор без вести пропавшего. Оказывается, дяде удалось стариком вернуться на родину, но так как у него не было при себе никаких документов, местный воевода, не считаясь с его заявлениями о дворянском происхождении, засадил его, в качестве бродяги, в тюрьму. Негодующий молодой Доблестин выдерживает жестокий бой с воеводой и, в особенности, с его секретарём и, путём то угроз, то денег, добивается освобождения дяди. Торжеством страдающей невинности в лице дяди и же-

нитьбой его столь же добродетельного племянника комедия Верёвкина и заканчивается. Построена она также по-новому, представляя собой не туго стянутый узел условных классицистических единств (единство места не соблюдено, действие явно двоится: сватовство Доблестина и имеющая к нему весьма малое фабульное отношение борьба его за дядю), а некий комплекс разнообразных житейских происшествий, связанных только тем, что они совершаются одновременно. С ещё большей силой стремление Верёвкина к жизненности, к соответствию реальной действительности («природа — первая модель искусства», — гласит одно из положений Дидро) сказывается в другой его комедии, опять-таки с подчёркнуто программным названием «Точь-в-точь», т. е. точь-в-точь как в жизни. Содержание пьесы, действительно, в высшей степени не шаблонно и вообще крайне примечательно. Дочь воеводы одного из отдалённых городов, Трусицкого, и молодой дворянин — офицер Воин Воинович Милой любят друг друга. Но вспыхивает восстание Пугачёва. Героиня заявляет, что она отдаст свою руку Милому, но не прежде, чем он исполнит свой долг, приняв участие в усмирении восстания, ибо в такие минуты «каждому прямо честному человеку позорно и мыслить о браках и любовных забавах». Милой спешно возвращается в полк. Между тем пугачёвцы подходят к городу. Трусливый воевода бежит, но дочь его попадает в руки восставших. Она приглянулась «атаману», который вынуждает её стать его любовницей. После того как Пугачёв был разбит под Чёрным Яром, дочь возвращается к отцу, которого она, не будучи в силах вынести того, что произошло, умоляет разрешить ей постричься в монахини. В это время в город возвращается её жених. Невеста, однако, отказывается выйти за него замуж, не желая нанести ему «бесчестия», и требует, чтобы отец без всякой утайки рассказал всё, что с ней случилось. Тогда между молодыми людьми происходит своеобразное «сражение добродетелей» — приём вообще излюбленный Верёвкиным. Жених падает перед ней на колени, восклицая, что ему уже всё известно и что именно его честь велит ему «восстановить безвинно гибнущую добродетель», ибо «бесчестный и всеобщего достоин презрения тот человек, который нещастие своему ближнему, а особливо беззащитной женщине вменяет в позор». Затем жених выхватывает шпагу, угрожая тут же заколоться, если она не согласится стать его женой. Потрясённая невеста восклицает: «Живи, живи! и будь столько благополучен, сколько добродетелен». Отец благословляет их на брак. Новейшим исследователям удалось установить, что в пьесе, опубликованной только в 1785 г., но написанной Верёвкиным и 1774 г. в Симбирске, где в это время находился пленённый Пугачёв, описывается действительный случай, имевший место в семье воеводы города Керенска. Верёвкин, который служил в это время директором походной канцелярии при главнокомандующем правительственными войсками графе Петре Панине, побывал в Керенске и под свежим впечатлением от всего виденного и слышанного написал свою пьесу. Сохранил он в полной неприкосновенности и характеры реальных прототипов, если не своих идеальных героев (воеводской дочери и её жениха, которые даны им в традиционном ореоле совершенно незапятнанной добродетельности), то персонажей второго плана. Так у добродетельной героини оказывается совсем не добродетельный папаша, ничуть не уступающий воеводе первой комедии: трус (отсюда и его фамилия — Трусицкий), взяточник, неправосудный судья и т. п. Но всё это не мешает ему питать самые трогательные родительские чувства к дочери и всячески, не уступая в этом добродетельному жениху, убеждать её, что в том, что с ней произошло, нет её вины, а лишь одно несчастье. Ещё дальше от прямолинейно-порочной схемы образ воеводского товарища, подьячего Клима Авксентьевича Удальцова, завзятого взяточника и грабителя, но вместе с тем смелого человека, после бегства своего начальника взявшего в свои руки оборону города и успешно отстоявшего его от пугачёвцев. Не менее сложным является и образ бабушки в первой комедии Верёвкина — патриархальной помещицы Аграфены Сысоевны. Аграфена Сысоевна подчёркнуто дана в аспекте комического; все её слабости (невежество, грубость в обращении с крепостной прислугой, скупость) не только не затушёваны, но, наоборот, сатирически обнажены. И вместе с тем она обладает рядом других черт, делающих её образ почти привлекательным. В подобной широте показа человеческих характеров мы явно сталкиваемся с влиянием новой антиклассицистической эстетики. Воздействие на Верёвкина драматургической системы и взглядов Дидро не случайно. Верёвкин был несомненно человеком относительно передовых, философских и общественных воззрений. Недаром к концу жизни он задумал полностью перевести на русский язык знаменитую Энциклопедию. Но вместе с тем в своих комедиях средства новой буржуазно-просветительной эстетики он явно ставит на службу ограниченно дворянским идеалам. «Добродетель и обязанности человека» — лозунги, написанные на знамени драматургии Дидро, воплощены Верёвкиным в образах доблестного российского дворянства (дядя и племянник Доблестины, добродетельнейший жених комедии «Точь-в-точь», торжествующий не только физическую, но и моральную победу над «врагами человечества», — пугачёвцами). Проповедь семейных добродетелей, являющаяся одним из основных мотивов драматургии Дидро, в устах старозаветной помещицы Аграфены Сысоевны, которой автор эту проповедь как раз и поручает, превращается в апологию патриархально-дворянской семейственности. Творческое внимание и интерес Верёвкина также (не считая сатирических образов подьячих) в основном не выходит за рамки дворянской действительности. С первыми попытками выхода за эти пределы «демократизации» действительности мы встречаемся в особом драматургическом жанре — так называемой «комической опере».

Комическая опера. Комическая опера представляла собою синтетический литературно-музыкальный жанр, причём литературная сторона, в особенности вначале, явно преобладала. С итальянской комической оперой русская публика, как мы знаем, познакомилась ещё в конце 50-х годов; к этому же времени относятся и первые опыты русской комической оперы. Но особое развитие и популярность жанр комической оперы приобрёл у нас в последнюю треть века по связи со знаменитой французской opéra-comique, бывшей одним из наиболее передовых литературно-музыкальных жанров того времени, носительницей реалистических тенденций и нередко социального протеста.

Комические оперы пишутся у нас в это время наиболее значительными дворянскими писателями и драматургами — Херасковым, Княжниным, позднее Державиным. Однако зародился жанр нашей комической оперы в более демократической среде: среди авторов первых комических опер находим не только разночинца Михаила Попова, но и крепостного крестьянина Матинского. Мечта Лукина о новых «писцах» пьес — драматургах из народа, как видим, начинала сбываться. Русская комическая опера в течение всего XVIII в. являлась по существу бытовой комедией в стихах или в прозе с музыкальными номерами (ариями, песнями и т. п.).

Несмотря на лёгкий, шутливо-комедийный тон, присущий самому жанру комической оперы, как таковому, выражающийся и в сюжете, и в музыкальном сопровождении, большинство наших комических опер было окрашено в сатирические тона, достигающие подчас немалой резкости, иногда поднимающиеся до уровня почти социальной сатиры. В этом отношении характерна связь некоторых из комических опер с нашей сатирической журналистикой; вместе с тем, фабульную ситуацию комической оперы Княжнина «Несчастье от кареты» припоминает и по своему «обыгрывает» в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищев.

«Анюта» Попова. Родоначальницей жанра нашей комической оперы явилась «Анюта» Попова, которой, по словам современников, «принадлежало первенство в сем роде стихотворений на нашем языке» (была поставлена на сцене в 1772 г.).

Автор «Анюты» Михаил Васильевич Попов (год рождения неизвестен, умер около 1790 г.) вышел из городских демократических низов; учился в Московском университете; служил актёром придворного театра; затем, как и Новиков, работал секретарём комиссии по составлению нового Уложения. Литературную деятельность начал около 1765 г. переводами; затем сотрудничал в новиковском «Трутне» и других сатирических журналах. Принимал ближайшее участие в ряде литературных начинаний М. Д. Чулкова; помогал ему в составлении знаменитого песенника, в работах по славянской мифологии; следом за «Пересмешником или славенскими сказками» Чулкова выпустил свой подобный же сборник «Славенские древности или приключения славенских князей» (1770—1771). В 1772 г., одновременно с «Анютой», вышло собрание его сочинений и переводов в двух томах «Досуги». Из довольно многочисленных стихов Попова особенно значительны его песни; в некоторых из них знаток, любитель и собиратель фольклора Попов сумел замечательно приблизиться не только к стилистике, но и к духу подлинного народного творчества. Таковы две его песни: «Не голубушка в чистом поле воркует» и, в особенности, «Ты бессчастной доброй молодец» — лучшее и действительно наиболее народное из всего, что было написано в этом роде в нашей поэзии XVIII в. В 1792 г. вышел составленный им единолично песенник «Российская Эрата или выбор наилучших новейших российских песен. Собрал и частию сочинил Мих. Попов». Сочувственное внимание и интерес к народу и любовь к народно-песенному творчеству сказались и в «Анюте» Попова — первой в нашей драматургии XVIII в. «народной» пьесе — произведении из крестьянской жизни (музыка к «Анюте» была написана выдающимся русским композитором второй половины XVIII в. Евстигнеем Фоминым).

Содержание «Анюты» весьма несложно. Воспитанница крестьянина Мирона Анюта, считающаяся его дочерью, и соседний помещик Виктор любят друг друга. Но Мирон намерен выдать Анюту за своего батрака Филатку. Неожиданно выясняется, что на самом деле Анюта — дочь некоего «гонимого сильными врагами» дворянина, полковника Цветкова,

подкинутая Мирону в младенческом возрасте. Все препятствия к браку между Анютой и Виктором устранены, последний щедро оделяет деньгами Мирона и Филатку — и всё заканчивается к общему благополучию. «Анюта» написана вольным стихом, восходящим к стиху притч Сумарокова, к нарочито «низкому» языку которых явственно тяготеет и язык крестьянских персонажей пьесы — Мирона, Филатки. Комически подчёркиваются и «низкие» чувства этих последних — невежество, грубость, жадность к деньгам, — противопоставляемые «благородным» чувствам Виктора и полковничьей дочери Анюты. Так, батрак Филатка, у которого Виктор отбил невесту, получив от него деньги, падает на колени, в восторге называя его «прямым дворянином». Но вместе с тем в текст «Анюты» включены и подлинные народные песни; автором подчас довольно удачно схвачены особенности разговорной крестьянской речи. Наконец, и самое главное, в отличие от многих последующих комических опер, живописующих идиллических пейзан, блаженствующих под милостивым попечением отца-помещика, в опере Попова, в речах и песнях Мирона звучит подлинный голос озлобленного своим рабством и дворянскими привилегиями крепостного крестьянства, знакомый уже нам по «Плачу холопов». Несмотря на лёгкую куплетную форму, в которую были облечены песни Мирона и которой, конечно, соответствовало аналогичное музыкальное сопровождение, содержание их сообщало пьесе особую выразительную тональность, поскольку она появилась на сцене почти перед самым началом восстания Пугачёва. «Озлобление против дворянства» в качестве отличительной черты пьесы Попова отмечают и позднейшие исследователи. Крестьянская тематика «Анюты» в значительной степени определила дальнейшие пути развития нашей комической оперы: большинство наиболее выдающихся образцов её заимствуют своё содержание из крестьянского быта (обычно повторяют они даже и самое имя героини — Анюта, приобретающее почти нарицательное значение). Ещё больше укрепляет эту крестьянскую линию появившаяся семь лет спустя после «Анюты», в 1779 г., комическая опера Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват».

«Мельник» Аблесимова. Александр Онисимович Аблесимов (1748—1783) был одним из многочисленных представителей сатирического направления в нашей литературе второй половины века. Вышел из мелкопоместных дворянских низов, служил на военной службе, потом в небольших чиновничьих должностях; подобно Попову, работал в комиссии по составлению нового Уложения. Пристрастился к литературе, переписывая для Сумарокова набело его произведения; в печати выступил в журнале Сумарокова «Трудолюбивая пчела»; в 1769 г. выпустил сборник своих сатирических басен под названием «Сказки», сотрудничал в «Трутне» Новикова; в 1781 г. выпускал с помощью того же Новикова малозначительный сатирический журнал типа сатирических изданий 1769—1774 гг., «Раскащик забавных басен»; написал несколько театральных пьес. Всё это не имело сколько-нибудь серьёзного значения, и самое имя Аблесимова скоро было бы совершенно забыто, если бы не прославившая его комическая опера «Мельник, колдун, обманщик и сват» (музыка к ней была первоначально составлена из русских песенных мелодий, подобранных, по указанию самого Аблесимова, скрипачом Соколовским, но до нас она дошла в позднейшей редакции уже известного нам автора музыки к «Анюте» Попова, Евстигнея Фомина). Постановка «Мельника» в Москве сопровождалась небывалым успехом. По свидетельству «Драматического словаря» 1787 г. он был «едва ли не первой русской оперой», которая «имела столько восхитившихся спектатеров и плескания», при чём была «не только от национальных слушана, но и иностранцы любопытствовали довольно». С таким же успехом прошла она и в Петербурге, как на придворном театре, так и в «вольном театре» Книппера, где «была играна сряду 27 раз». С этого времени «Мельник» в течение всего XVIII и даже первых десятилетий XIX в. не сходил со сцены. Княжнин в подражание ему написал «Сбитеньщика» (1783), Плавильщиков через некоторое время выступил со своей комической оперой «Мельник и сбитеньщик соперники» (1795). Известный поэт и критик профессор Мерзляков даже в 1817 г. отзывался о «Мельнике», как о пьесе, «которую любят все сословия, несмотря на то, что она, кажется, сочинена в нравах только простого народа, которая представляется везде: в Ермитаже, в публичных и частных театрах... которую все почти знают наизусть и поют не по особливому достоинству музыки, но по чему-то другому, точно в ней самой заключённому». И в самом деле, ни одной из всех наших пьес XVIII в., за исключением ко-

медий Фонвизина, не выпадало на долю такой шумной и долговечной популярности, какой пользовался «Мельник», снова и снова переиздававшийся в течение всего XIX и даже в XX в. Как и Грибоедова, Аблесимова можно в какой-то мере назвать творцом одной пьесы. Почти безвестному дотоле автору «Мельник» принёс настоящую и прочную славу, но житейски это мало ему помогло: умер Аблесимов в крайней бедности.

Фабула «Мельника» представляет род весёлого анекдота. Однодворец (так называлась тогда особая сословно-общественная прослойка, средняя между дворянством и крестьянством) Филимон просит мельника, пользовавшегося репутацией колдуна, помочь ему жениться на крестьянке Анюте, которая также любит его. Затруднение в том, что отец Анюты непременно хочет выдать её «за нашего брата крестьянина», а мать, которой «как-то некстати случилось быть дворянского отродья», т. е. которая происходила из оскудевших дворян, во что бы то ни стало прочит её за дворянина. Хитрый мельник быстро слаживает всё дело. Отцу он выдаёт жениха за крестьянина, а матери за дворянина, а когда те отказываются понять, как можно быть одновременно и тем и другим, предлагает отгадать загадку:

Сам помещик, сам крестьянин,
Сам холоп и сам боярин,
Сам и пашет, сам орет
И с крестьян оброк берет.

Это именно и есть однодворец. Всё кончается к общему благополучию. «Мельник» почти лишён сатирического элемента, который так давал себя чувствовать в «Анюте» Попова. Но в нём было, действительно, заключено «что-то другое», что Мерзляков точнее не определяет, но что можно назвать народностью. Народностью веяло от той атмосферы народнопесенных мелодий, в которую был сознательно погружён Аблесимовым текст его оперы; от её языка, в котором верно схвачены особенности народной речи, без нарочито-натуралистической грубости, обычно придававшейся в литературе того времени крестьянскому говору; наконец, от образа лукаво-добродушного мельника, ловко и остроумно разрешающего все трудности. Некоторые дворянские писатели и критики резко напали на Аблесимова за его «мужицкую пьесу», за то, что он подменил в ней «Парнас» «Пресней» (одна из песен Филимона начинается словами: «Вот спою какую песню: ходил молодец на Пресню»), но в этом-то и заключалось всё значение оперы Аблесимова, обусловившее важную роль, которую она сыграла в развитии не только нашей литературы, но и нашей оперной музыки.

«Гостиный двор» Матинского.

Через несколько месяцев после постановки в Москве оперы Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват», в Петербурге, в том же 1779 г. была поставлена комическая опера Михаила Матинского «Санктпетербургский гостиный двор».

Автором же, который был не только писателем, но и композитором, была написана и музыка; последняя дошла до нас в позднейшей редакции — переделке Пашкевича. Опера Матинского также имела очень большой успех и держалась на сцене до 20-х годов XIX в. Но о самом Матинском мы знаем только, что он был крепостным графа Ягужинского, который отпустил его для продолжения музыкального образования в Италию; позднее он получил «вольную», преподавал в Смольном институте; написал ещё две комические оперы; выпустил несколько учебников (по математике, географии) и переводов (в том числе Геллерта). Ни дат рождения и смерти, ни даже отчества Матинского до нас не дошло.

В противоположность крестьянской тематике «Анюты» и «Мельника», опера Матинского заимствует своё содержание из купеческой жизни. Фабулы в опере почти вовсе нет, но зато перед зрителем развёртывается широкая картина быта столичного купечества, окрашенная в очень резкие обличительно-сатирические тона. Бессовестный обирала и скупец, гостино-

дворский торговец Сквалыгин, не брезгующий никакими средствами, считая, что купец «всячески обогащаться должен», выдаёт свою дочь Хавронью замуж за величайшего плута и взяточника, подьячего Крючкодея. Будущие тесть и зятюшка начинают с того, что сообща подделывают векселя. «Во святой час архангельский», — напутствует их, набожно крестясь, супруга Сквалыгина. Весь второй акт заполнен изображением «девичника» в доме Сквалыгина: поются народные свадебные песни, хоры, воспроизводятся старинные бытовые обряды. В последнем, третьем акте, действие которого развёртывается в самом гостином дворе, торжествует справедливость. Является толпа кредиторов в сопровождении правительственного чиновника, который изобличает Сквалыгина и Крючкодея в беззакониях. Есть в пьесе и идеальное лицо — племянник Сквалыгина, который тщетно учит порочных её персонажей добродетели. Особенно удался автору ряд живых жанровых сценок. Таков один из эпизодов первого акта: Сквалыгин наставляет жену, как поэкономнее устроить угощение во время девичника: «Режь потоне ломоточки, собирай с стола кусочки». Очень колоритна сцена зазывания купцами-гостинодворцами покупателей в свои лавки:

Разживин (поёт). Барыни, сударыни! что угодно вам?
Проторгуев. Барыни, сударыни! пожалуйте-ста к нам!
Перебоев. Барыни, сударыни! что надо для вас?
Смекалов. Барыни, сударыни! товар у нас хорош!
Щепеткова. Есть ли атлас?
Есть ли гас,
Есть ли шелковы чулки
И ост-индские платки?
Крепышкина. Есть ли ленты,
Аграменты?
Есть ли чепчики, цветы
И французские тафты?

Купцы наперебой предлагают спрашиваемые товары. Модницы-барыни всё перерывают, мнут, бросают, яростно торгуются и ничего не берут.

Жизненности изображаемого способствует бойкий, разговорный, лишённый какой бы то ни было книжности язык персонажей пьесы. Пьеса Матинского полностью покидает отвлечённо-условные подмостки классицистической комедии, погружает зрителя в самую гущу ярко расцвеченного быта, реальности. В этом и заключается основное значение «Санктпетербургского гостиного двора», явившегося родоначальником целого длинного ряда последующих пьес из жизни купечества и городского мещанства.

Деятельность Фонвизина.

Наиболее ярким выражением замечательного оживления, которое мы наблюдаем в области драматургии екатерининского времени, явилось комедийное творчество Фонвизина, представляющее одно из значительнейших художественных достижений всей нашей литературы XVIII в.

Денис Иванович Фонвизин (1745—1792) происходил из стародворянской семьи. Учился он в той же дворянской гимназии при Московском университете, в которой учился и его ровесник Новиков, затем на философском факультете университета. Школьные пробелы он пополнял позднее усиленным чтением и самообразованием. В 1760 г. в числе десяти лучших гимназистов, которых директор университета повёз в Петербург «для показания основателю университета» Шувалову «плодов сего училища», были Фонвизин и его брат Павел, впоследствии также занимавшийся литературой (переводил, писал стихи). В Петербурге Фонвизин познакомился как с самим Ломоносовым, так и с основателем русского театра Ф. Г. Волковым и впервые увидел театральные представления, которые произвели на него сильнейшее впечатление. «Действия, произведенного во мне театром, почти описать невозможно», — вспоминал он впоследствии. Уже в студенческие годы Фонвизин пристрастился к «словесным наукам». Один из его переводов был напечатан в журнале Хераскова «Полезное увеселение», несколько переводных статей опубликовано в журнале одного из университетских преподавателей, профессора истории и немецкой литературы Рейхеля — «Собрание лучших сочинений к распространению знаний и к произведению удовольствия». Одна из этих статей в сатирическом роде — «Торг семи муз» — десять лет спустя снова появилась, в переделке на русские нравы, в «Живописце» Но-

викова. Не исключена возможность, что эта переделка была осуществлена самим же Фонвизиным. В 1761 г. по заказу одного из московских книгопродавцев Фонвизин перевёл с немецкого басни основоположника датской литературы, создателя датского прозаического литературного языка, сатирика и комедиографа, «датского Мольера», как его называли, — Людвига Гольберга (1684—1754), произведения которого получили тогда широкую известность и были переведены на главные европейские языки. Знали Гольберга и в России. Первой пьесой, виденной Фонвизиным в театре, в Петербурге, и показавшейся ему «произведением величайшего разума», была переводная комедия того же Гольберга «Генрих и Пернилла». Носитель идей века Просвещения, рационалист и моралист Гольберг, стремившийся подчинять всё своё художественное творчество воспитательным задачам — созданию «новой породы людей», был близок Фонвизину и в дальнейшем. Басни Гольберга были писаны прозой, ибо стихи казались автору неестественной формой для басни и, конечно, так же были переведены и Фонвизиным (всего Фонвизин перевёл 226 басен Гольберга; перевод выдержал три издания). Вслед за этим появился ряд других его переводов. Состав их весьма показателен для литературных вкусов молодого Фонвизина, совмещавших традиционную классицистическую «старину» с интересом к новым европейским литературным течениям, идущим на смену классицизму. Фонвизин переводит (1762) политико-дидактический роман французского писателя аббата Террассона «Геройская добродетель или жизнь Сифа, царя египетского», написанный в манере знаменитого «Телемака» Фенелона. Особенно славилась в романе Террассона речь главного мемфисского жреца, в которой рисовались идеальные нормы царского поведения. По словам д'Аламбера, цитируемым П. А. Вяземским в его исследовании о Фонвизине, «Платон присоветовал бы их читать в назидание царям» и знаменитый древнеримский историк Тацит, ненавистник тиранов, «восхитился бы сею речью». Почти сейчас же вслед за романом Террассона Фонвизин переводит в стихах одну из наиболее знаменитых трагедий Вольтера «Альзира или американцы» (в качестве образцовой её упоминал Сумароков в своей «Эпистоле о стихотворстве»). Около этого же времени Фонвизин перевёл «Превращения» Овидия (перевод этот до нас не дошёл). Наряду с этим Фонвизин переводит сентиментальную повесть Арно «Сидней и Силли или благодеяние и благодарность» (опубликована в 1769 г.). Фонвизин радуется, что другой его перевод — повести Битобэ «Иосиф» (1766) — способствовал «извлечению слез у людей чувствительных». Любимым его писателем, по его собственным словам, был Руссо. Позднее переводил он и идиллика Геснера — одного из литературных кумиров Карамзина.

Примерно с тем же сталкиваемся мы и в отношении социально-политических воззрений Фонвизина. С одной стороны, он, подобно Сумарокову, идеолог дворянства, как первенствующего сословия в государстве, «монаршист» в духе учения о монархии Монтескьё. Но вместе с тем он переводит в 1766 г. социально-политический трактат аббата Куайэ «Торгующее дворянство, противуположенное дворянству военному, или два рассуждения о том, служит ли то к благополучию государства, чтобы дворянство вступало в купечество?» Автор даёт на это положительный ответ. Как раз в противовес Монтескьё и его последователям, полагавшим, что основным занятием дворянства — опоры монархии, носителя чести — должна быть военная служба, Куайэ стоит на позициях необходимости и благотворности «буржуазирования» дворянства, доказывая, что дворяне должны заниматься и торговлей и что от этого проистечёт великая польза для государства. Позднее Фонвизин и практически демонстрировал своё согласие со взглядами Куайэ: вступил в компанию с одним петербургским купцом, торговавшим предметами искусства. Ещё характернее в этом отношении другое полупереводное полуоригинальное произведение Фонвизина — «Краткое изъяснение о вольности французского дворянства и о пользе третьего чина». В оригинальной части этого трактата Фонвизин выступает с целой программой социальных преобразований, предполагающей полную «вольность» в отношении как дворянства, так и третьего сословия — «третьего чина» (крестьянам автор оставляет лишь «надежду» быть современем вольными). Одновременно с переводами стали появляться и оригинальные произведения Фонвизина, окрашенные в резко сатирические тона. Фонвизин находился в это время под сильнейшим воздействием французской просветительной мысли от Вольтера до Гельвеция, доходившей до него через посредство многочисленных её русских последователей. Он сделался постоянным участником кружка русских вольнодумцев, собиравшихся в доме князя Ф. А. Козловского, поэта, стихи которого восхищали молодого Державина. Хозяин кружка и большинство его участников были настроены резко атеистически. Литературные занятия Фонвизина оказали ему помощь и в его служебной карьере. Перевод трагедии Вольтера обратил на него внимание вольтерьянствующих вельмож из ближайшего окружения Екатерины. В том же 1763 г. Фонвизин, служивший тогда переводчиком в иностранной коллегии, был назначен состоять при уже известном нам кабинет-министре И. П. Елагине, под началом которого служил и Лукин. Ещё большим успехом сопровождалась комедия Фонвизина «Бригадир», написанная около 1768 г. Автор был приглашён в Петергоф для прочтения «Бригадира» самой императрице. Это послужило толчком к бесконечным чтениям комедии в обществе виднейших вельмож, у наследника Павла Петровича и т. д. В результате этих чтений Фонвизин сблизился с воспитателем Павла Петровича, графом Никитой Ивановичем Паниным. В 1769 г. Фонвизин перешёл на службу к Панину, сделавшись, в качестве его секретаря, одним из наиболее

ему близких и доверенных лиц. Влиятельнейший вельможа екатерининского времени, стоявший во главе коллегии иностранных дел, Панин был вместе с тем убеждённейшим конституционалистом и вождём дворянско-аристократической оппозиции «самовластию» Екатерины. Фонвизин полностью разделял его взгляды. Перед смертью Панина он составил, по его непосредственным указаниям, замечательный документ — своего рода политическое завещание Панина, адресованное им Павлу Петровичу: «Рассуждение о истребившейся в России совсем всякой форме государственного правления и от того о зыблемом состоянии как империи, так и самых государей». «Рассуждение» содержит исключительно резкую критику деспотического режима Екатерины и её фаворитов, «недостойных любимцев», требует конституционных преобразований и прямо угрожает в противном случае насильственным переворотом: «Не тот государь самовластнейший, который на недостатке государственных законов чает утвердить своё самовластие. Порабощённый одному или нескольким рабам своим, почему он самодержец?.. Тщетно пишет он новые законы, возвещает благоденствие народа, прославляет премудрость своего правления... таковое положение долго и устоять не может... Вдруг все устремляются расторгнуть узы нестерпимого порабощения, и тогда что есть государство? Колосс, державшийся цепями; цепи разрываются, колосс упадает и сам собой разрушается! Деспотичество, рождающееся обыкновенно от анархии, весьма редко в неё не возвращается». Ещё резче даваемое Фонвизиным описание некоего, не называемого им и «ни на что не похожего государства», под которым он явно имеет в виду екатерининско-потёмкинский режим: «Государство, в котором почтеннейшее из всех состояний, руководствуемое одною честью, — дворянство — уже именем только существует и продаётся всякому подлецу, ограбившему отечество; где знатность, сия единственная цель благородныя души, сие достойное возмездие заслуг от рода в род оказываемых отечеству, затмевается фавёром... Государство не деспотическое, ибо нация никогда не отдавала себя государю в самовольное его управление... не монархическое, ибо нет в нем фундаментальных законов, не аристократия, ибо верховное в нем правление есть бездушная машина, движимая произволом государя. На демократию же и походить не может земля, где народ, пресмыкаяся во мраке глубочайшего невежества, носит безгласно бремя жестокого рабства». Вывод Фонвизина — необходимость немедленного ограждения общей безопасности «законами непреложными», т. е. дарование конституции, при чём, однако, как ясно из всего рассуждения, конституция эта, по мнению Фонвизина и Панина, должна носить аристократический характер. Равным образом предлагается большая осторожность и постепенность в проведении необходимых преобразований, ибо «государство ничем так скоро не может быть подвергнуто конечному разрушению, как если вдруг и не приготовя нацию, дать ей преимущества, коими наслаждаются благоучрежденные европейские народы». Весьма резкое по тону, но достаточно умеренное по существу «Рассуждение» Фонвизина пользовалось позднее большой популярностью в кругах Северного общества декабристов. Никита Муравьёв даже использовал его при составлении своей конституции. Повидимому, имея в виду именно это «Рассуждение», Пушкин и назвал в известных строках «Евгения Онегина» Фонвизина «другом свободы».

Фонвизин стремился проводить свои общественно-политические взгляды и средствами художественной литературы. Он придавал чрезвычайно высокое значение делу писателя, который может и должен быть «стражем общего блага»; писатели «имеют долг возвысить громкий глас свой против злоупотреблений и предрассудков, вредящих отечеству, так что человек с дарованием может в своей комнате с пером в руках быть полезным советодателем государю, а иногда и спасителем сограждан своих и отечества» («Письмо Стародума»). Сам Фонвизин этот «громкий глас» писателя-гражданина и пытался всё время возвышать; звучит он и в переводном «Слове похвальном Марку Аврелию» (1777), где рисуется идеальный образ истинного монарха, и в сатирико-публицистических произведениях Фонвизина, и в его комедиях, в особенности, в знаменитом «Недоросле». В частности, Г. А. Гуковский обратил внимание на то, что самая развязка «Недоросля» представляла собой своеобразный «совет» верховной власти: на самом деле закона о правительственной опеке над злонравными помещиками, провозглашением которого заканчивается пьеса, тогда не существовало. Блестящий успех «Недоросля», поставленного на сцену в 1782 г., окрылил Фонвизина смелыми надеждами. В следующем же 1783 г. он начинает усиленно сотрудничать в журнале «Собеседник любителей российского слова», издававшемся княгиней Дашковой при ближайшем участии Екатерины, которая выступала в нём со своими фельетонами под общим названием «Были и небылицы», выдержанными в «улыбательной» манере «Всякой всячины». Начиная с первой же книги журнала, в нём напечатано несколько сатирических статей Фонвизина: «Опыт российского сословника», «Челобитная Российской Минерве от российских писателей», «Поучение, говоренное в Духов день иереем Василием, в селе П.» и др. Особенно значительными в общественно-политическом отношении были знаменитые «Вопросы», направленные Фонвизиным в «Собеседник» и касающиеся ряда наболевших зол современности. В сопроводительном письме Фонвизин, ссылаясь на то, что издатели журнала «не боятся отверзать двери истине», писал: «Беру вольность представить для напечатания несколько вопросов, могущих возбудить в умных и честных людях особливое внимание. Буде оные напечатаются, то продолжение последует впредь и немедленно. Публика заключит тогда по справедливости, что если можно вопрошать прямодушно, то можно и отвечать чистосердечно. Ответы и решения наполнять будут «Собеседника...» Предлагая редакции завести особый раздел вопросов и ответов,

Фонвизин, который прекрасно знал о ближайшем участии в журнале самой императрицы, по существу пытался завязать с ней публичную дискуссию на острые политические темы. Фонвизин спрашивал не только от своего лица. Это был период неограниченного господства Потёмкина. Представители панинской группы, требовавшие фундаментальных законов и конституционного управления, были отстранены от дел. Сам Никита Панин вынужден был годом ранее выйти в отставку и вскоре умер. Устами Фонвизина в поставленных им «двадцати вопросах» говорили уцелевшие представители панинской оппозиции. Императрица прекрасно поняла это. В третьей книжке «Собеседника» были без подписи опубликованы на левой половине страницы вопросы Фонвизина, а на правой стороне — ответы от имени «Сочинителя Былей и Небылиц», т. е. самой Екатерины. Вызов «сочинителя вопросов» был принят, но ответы даны в ряде случаев таким тоном, который отбил всякую охоту ставить дальнейшие вопросы. «От чего многих добрых людей видим в отставке?» — в упор спрашивал Фонвизин во втором же вопросе. Один из вопросов (вопрос восемнадцатый) напоминал Екатерине о плачевной судьбе её реформаторских посулов и обещаний — созыв комиссии представителей, составление нового Уложения и т. п.: «От чего у нас начинаются дела с великим жаром и пылкостию, потом же оставляются, а нередко и совсем забываются?» К этому же примыкает и десятый вопрос, прямо связанный с конституционными замыслами «панинцев», которые незадолго до того нашли выражение в «Рассуждении» Фонвизина: «От чего в век законодательный никто в сей части не помышляет отличиться?» Смысл этого вопроса для Екатерины был вполне ясен: речь шла об умалении её законодательной прерогативы в качестве самодержавной монархини. Это прямо видно по её ответу, не в пример ряду других ответов, достаточно уклончивых и намеренно отвлечённых, резкому и решительному, грозно и пренебрежительно указывающему автору и тем, кто за ним стоит, их место: «От того, что сие не есть дело всякого», — другими словами, сие есть дело только самодержавной монархини и тех, кому она это лично передоверяет, — лицам её ближайшего окружения, высшей придворной знати. Против последних прямо направлен четырнадцатый вопрос, намеренно разбитый на два вопроса, носящих оба цифру четырнадцать[1] для того, чтобы, по догадке самой Екатерины, при желании можно было оставить без ответа второй четырнадцатый вопрос, носивший заострённо-личный характер. Некоторые исследователи считают, что он обращён против одного из наиболее приближённых Екатерине придворных, Л. А. Нарышкина, о котором кн. Щербатов в своём знаменитом сочинении — полемическом памфлете «О повреждении нравов в России» — писал, что он «труслив, жаден к честям и корыстен» и «более удобен быть придворным шутом, чем вельможею». Первый четырнадцатый вопрос гласил: «Имея монархиню честного человека, что бы мешало взять всеобщим правилом: удостоиваться ее милостей одними честными делами, а не отваживаться проискивать их обманом и коварством?» Ответ на этот вопрос носит относительно сдержанный характер: «Для того, что везде, во всякой земле и во всякое время, род человеческий совершенным не родится». Зато на второй четырнадцатый вопрос: «От чего в прежние времена шуты, шпыни и балагуры чинов не имели, а ныньче имеют и весьма большие?» — последовал очень выразительный ответ, сопровождаемый ещё более выразительным нотабене: «Предки наши не все грамоте умели. NB Сей вопрос родился от свободоязычия, которого предки наши не имели; буде же бы имели, то начали бы на нынешнего одного десять прежде бывших». Предосудительному «свободоязычию» Екатерина, в качестве одной из основных национально-русских добродетелей, противопоставляет послушание начальству. На последний вопрос Фонвизина: «В чём состоит наш национальный характер?» — она отвечает: «В остром и скором понятии всего, в образцовом послушании и в корени всех добродетелей, от творца человеку данных». В этих своих ответах Екатерина явно переходит от обороны к нападению. Обвинение автора в «свободоязычии» (слово, специально к тому же в ответе подчёркнутое) носило достаточно отпределённый характер, поскольку ответы шли от лица самой императрицы. Мало того, не ограничиваясь непосредственными ответами, Екатерина «разнесла» фонвизинские вопросы и в очередном фельетоне «Былей и небылиц». Фонвизин ещё раньше, в 70-е годы, написал повесть «Каллисфен», в которой в лице Каллисфена вывел бесстрашного, до конца верного себе философа, вещавшего смелые истины Александру Македонскому и за то им погубленного. Каллисфен был несомненно идеалом Фонвизина, но сам он Каллисфеном стать не смог. Гневная отповедь Екатерины заставила его поспешно отказаться от попытки учить её «добродетели». Он не только не послал в «Собеседник» обещанных дальнейших вопросов, но и поспешил направить в журнал ответ: «К г. сочинителю Былей и небылиц от сочинителя вопросов». Ответ переполнен восторженными похвалами «правосуднейшей и премудрой монархине», «изливающей» в течение «слишком двадцати лет» «неисчетные блага» «на благородное общество». «Надобно быть извергу, — добавлял Фонвизин, — чтоб не признавать, какое ободрение душам подается». Дальше он извиняется в том, что, судя по ответам, «некоторые вопросы не умел написать внятно». «Признаюсь, что благоразумные ваши ответы убедили меня внутренне, что я самого доброго намерения исполнить не умел и что не смог я дать моим вопросам приличного оборота». Особенно тревожит Фонвизина

[1] В лучшем издании сочинений Фонвизина под ред. Ефремова совершенно неправильно внесено исправление: вместо второй цифры 14 поставлено 15, соответственно изменены цифры и всех остальных вопросов.

обвинение в «свободоязычии»: «Сие внутреннее мое убеждение решило меня заготовленные ещё вопросы отменить, не столько для того, чтоб невинным образом не быть обвиняему в свободоязычии, ибо у меня совесть спокойна, сколько для того, чтоб не подать повода другим к дерзкому свободоязычию, которого всею душею ненавижу». Заканчивается письмо выражением надежды, что автор «Былей и небылиц» сохранит о нём «доброе мнение», «напротив же того, — добавляет Фонвизин, — всякое ваше неудовольствие, мною в совести моей ни чем не заслуженное, если какимнибудь образом буду иметь несчастие приметить, приму я с огорчением за твердое основание непреложного себе правила: во всю жизнь мою за перо не приниматься». Как видим, полемика между «составителем вопросов» и сочинителем «Былей и небылиц» почти полностью повторила ту полемику, которая четырнадцатью годами ранее имела место между «Трутнем» и «Всякой всячиной». Привела она и к аналогичным результатам. В ответ на целый ряд конкретных сатирических вопросов, носивших злободневно-политический характер, Екатерина отвечала, как в своё время «Всякая всячина» Правдулюбову, общими ссылками на несовершенство «человеческого рода», на то, что в старину всё было ещё хуже и т. п. Наиболее же острые нападения заставили императрицу теперь, как и тогда, сбросить условно-литературную маску и заговорить языком «самовластию свойственным». Одинаковы оказались и последствия: Правдулюбов исчез с листов «Трутня», Фонвизин «отменил» продолжение своих вопросов и даже выказал готовность вовсе прекратить литературную деятельность. «Не приниматься за перо» было свыше сил Фонвизина — не писать он не мог. «Привычка упражняться в писании сделала сие упражнение для меня нуждою», — замечал сам он. Но возможность являться в печати с этого времени оказалась для него, в сущности, почти исключённой. До императрицы, очевидно, примерно, в то же время, что и «Вопросы» Фонвизина, дошло «Завещание» Панина, составлением которого Панин и Фонвизин пытались восполнить отсутствие людей, желавших отличиться в законодательстве. «Завещание» вызвало её презрительную реплику: «Плохо мне приходит жить! уж и г. Фон-Визин хочет учить меня царствовать». Однако имя «свободоязычного» автора «Вопросов» и «Завещания», видимо, осталось ей навсегда памятно и ненавистно. В 1784 г. Фонвизин написал биографию Панина — «Сокращенное описание жития графа Никиты Ивановича Панина». Книжка, по мнению П. А. Ефремова, печаталась в Петербурге, но без имени автора, на французском языке и вышла заграницей: ибо местом первого издания её был указан Лондон, второго — Париж. Два года спустя в одном из журналов был опубликован русский текст «Сокращенного описания», но также без имени автора. За исключением же этого, после статей Фонвизина в «Собеседнике» 1783 г. и вплоть до самой его смерти почти ни одной его новой строки не смогло появиться в печати. Направленная им в «Собеседник» сатирическая «Всеобщая придворная грамматика» не была там опубликована. В 1788 г. Фонвизин попытался издавать нравоучительно-сатирический журнал, который должен был воскресить сатирические и жанровые традиции новиковских «Трутня» и «Живописца», под названием «Друг честных людей или Стародум. Периодическое издание, посвященное истине»; Фонвизин заготовил материал для ряда номеров, оформленный частично в качестве «Писем к Стародуму», написанных в большинстве своём от имени прочих персонажей «Недоросля». В специальном объявлении сообщалось, что журнал будет выходить «под надзиранием сочинителя комедии «Недоросль». Таким образом специально подчёркивалось, что программой журнала будет продолжение и развитие взглядов, положенных в основу «Недоросля» и выраженных в речах Стародума, являвшегося основным рупором воззрений самого автора. Поскольку «Недоросль» был опубликован и шёл на сцене, такая программа журнала, казалось, не должна была заключать в себе ничего предосудительного. «Не страшусь я строгости цензуры», — заявлял Фонвизин в специальном «Письме» от имени сочинителя «Недоросля» к Стародуму, которым и должен был открываться новый журнал: «Век Екатерины Вторыя ознаменован дарованием Россиянам свободы мыслить и изъясняться. «Недоросль» мой, между прочим, служит тому доказательством». Однако оптимизм автора оказался ни в какой мере неоправданным. Объявление о журнале было опубликовано, но самый журнал состояться не смог: был запрещён к изданию «петербургской полицией», действовавшей, совершенно очевидно, по указаниям, шедшим сверху. Ещё два года спустя и за два года до смерти Фонвизин начал (или намеревался начать) переводить на русский язык знаменитые «Анналы» Тацита. Выбор именно Тацита, непримиримого противника римских императоров-тиранов, вполне соответствовал основным политическим установкам Фонвизина. В связи со своим замыслом Фонвизин обратился к Екатерине, очевидно, за выяснением возможности издания Тацита в русском переводе. Ответ был настолько неблагоприятен, что побудил Фонвизина совершенно отказаться от своего намерения. Не завершены были и другие литературные замыслы Фонвизина (комедия «Выбор гувернёра» и др.).

Неудачи Фонвизина на общественно-политическом поприще вызвали в нём усиление религиозных настроений, обнаруживавшихся в нём и ранее. Можно думать, в какой-то мере способствовало этому, как и масонству Новикова, резко-неприязненное отношение Фонвизина к русскому официально-придворному вольтерьянству. В своём отрицательном отношении к «просветительной философии» Фонвизин пошёл ещё дальше Новикова. Письма, писанные Фонвизиным из его путешествия во Францию (1777—1778), переполнены самыми едкими, ядовитыми, зачастую просто грубо-резкими выходками против философов-просветителей, с большинством которых он встречался в

Париже. Особенно возмущало его угодничество многих из них по отношению к Екатерине II. Но вместе с тем письма Фонвизина замечательны самостоятельностью суждений, здраво-критическим отношением ко многим явлениям европейской жизни, которое так разительно отличается от рабского преклонения перед всем французским и иностранным со стороны всякого рода российско-дворянских офранцуженных Иванушек. «Надобно отрещись вовсе от общего смысла и истины, если сказать, что нет здесь весьма много чрезвычайно хорошего и подражания достойного. Все сие однако ж не ослепляет меня до того, чтоб не видеть здесь столько же или и больше совершенно дурного и такого, от чего нас боже избави», — пишет Фонвизин в первом же письме из Парижа к брату Н. И. Панина Петру Панину. Именно за эту-то неослеплённость всем иностранным, трезвость взгляда и оценки многих явлений европейской действительности так и ценил письма Фонвизина Пушкин. Очень характерен и общий вывод из впечатлений Фонвизина от Запада, предвосхищающий одно из основных положений будущего славянофильства: «Если здесь прежде нас жить начали, то по крайней мере мы, начиная жить, можем дать себе такую форму, какую хотим, и избегнуть тех неудобств и зол, которые здесь вкоренились. Nous commençons et ils finissent. Я думаю, что тот, кто родится, посчастливее того, кто умирает» (письмо к Я. И. Булгакову от 25/I—5/II 1788 г.). Замечательно в письмах Фонвизина повышенное внимание к социальным проблемам, проницательнейшее изображение предреволюционной французской действительности. Фонвизин рассказывает в них о королевском «попирании законов» — произволе и насилиях, о «неизъяснимом развращении нравов» высших кругов общества, о всеобщей корыстности («деньги суть первое божество здешней земли»), о страшной нищете народных масс, доказывающей «неоспоримо, что и посреди изобилия можно умереть с голоду», о тяжёлом положении крестьянства и т. п. «Читая их, вы чувствуете уже начало французской революции в этой страшной картине французского общества, так мастерски нарисованной нашим путешественником», — замечает Белинский. Примерно в таком же роде и письма Фонвизина из Италии, писанные во время его заграничного путешествия 1784—1785 гг. Вскоре по возвращении Фонвизина из Италии, в том же 1785 г., он был разбит параличом, отнявшим у него половину тела и лишившим свободного употребления языка. Это ещё более способствовало усилению его религиозно-мистических настроений. Рассказывают, что, сидя в московской университетской церкви, он обращался к студентам, указывая на свои разбитые члены: «Дети, возьмите меня в пример: я наказан за вольнодумство; не оскорбляйте бога ни словами, ни мыслью». Сходными настроениями проникнуты и автобиографические мемуары-исповедь Фонвизина — «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях», которые он начал писать года за три до смерти, но далеко не успел довести до конца. Но сквозь покаянный тон в них неоднократно пробивается острый насмешливый ум и даёт себя чувствовать язвительное саркастическое перо былого сатирика-вольнодумца.

Судьба нашего первого сатирика-художника, первого автора, в писаниях которого, по словам Герцена, «прорезывался демонический принцип сарказма и негодования,— принцип, который должен был с тех пор пройти через всю русскую литературу и стать в ней господствующим», — в какой-то степени напоминает судьбу Гоголя. Однако от своего художественного творчества, столь противоречившего его новым воззрениям, Фонвизин не отрёкся до конца. И. И. Дмитриев, который познакомился с ним как раз накануне его смерти у Державина, вспоминает, как он с первых же слов приступил с вопросами, знает ли Дмитриев «Недоросля», читал ли «Послание к Шумилову», «Лисицу-Кознодейку», перевод «Похвального слова Марку Аврелию», т. е. как раз все наиболее «вольнодумные», политически-острые его произведения. При этом Фонвизин живо интересовался впечатлением от них своего нового знакомого.

Сатирические произведения.

Первыми оригинальными литературными произведениями Фонвизина были стихотворные сатиры и эпиграммы. «Весьма рано появилась во мне склонность к сатире, — вспоминает сам Фонвизин в своём «Чистосердечном признании». — Сочинения мои были острые ругательства...» Именно поэтому они, очевидно, и не могли появиться в печати, а впоследствии, в эпоху «раскаяния» Фонвизина, были и вовсе им уничтожены. Из всех произведений этого рода до нас дошла только одна эпиграмма Фонвизина, относящаяся к числу тех его «острых слов», «для многих язвительных», из-за которых, по словам Фонвизина, автора «стали скоро бояться, потом ненавидеть». К этому же времени (самое начало 60-х годов), очевидно, относится и облечённая в басенную форму сатира Фонвизина «Лисица-Кознодей», опубликованная им только много лет спустя в самом конце 80-х годов. Эта сатира-басня, действительно, исполнена «острых ругательств» и отличается крайне резкой сатирической окраской. Судя по времени её написания, нет ничего невозможного в том, что она связана со смертью Елизаветы Петровны. Умер царь зверей — лев. На торжествен-

ные похороны стеклись все звери. «Взмостясь на кафедру», хвалебное слово покойному произносит, «с смиренной харею, в монашеском наряде», лисица-проповедник. Речь её преисполнена самых восторженных похвал покойному царю, который «скотолюбие в душе своей питал... был в области своей порядка насадитель, художеств и наук был друг и покровитель». Все эти похвалы, конечно, насквозь лживы и лицемерны:

О лесть подлейшая! — шепнул Собаке Крот, —
Я знал льва коротко: он был пресущий скот —
И зол, и бестолков, и силой вышней власти
Он только насыщал свои тирански страсти.
Трон кроткого царя, достойна алтарей,
Был сплочен из костей растерзанных зверей!
В его правление любимцы и вельможи
Сдирали без чинов с зверей невинных кожи...

Собака удивляется наивности крота: «Чему дивишься ты, что знатному скоту льстят подлые скоты?» — и заключает в духе 5-й сатиры Кантемира, что, очевидно, это происходит оттого, что крот «никогда не жил меж людьми».

Басня «Лисица-Кознодей», очевидно, является одним из многочисленных произведений Фонвизина этого рода, которые хотя и не появлялись в печати, но расходились по рукам в многочисленных списках и пользовались весьма большой популярностью: «носились, — как говорит сам Фонвизин, — по Москве».

Сатирой является по существу и «Послание к слугам моим», написанное Фонвизиным в 1763 г., т. е. вскоре после выхода из университета и в пору сближения с вольнодумным кружком князя Козловского. Идеи этого кружка наложили на «Послание» резкий отпечаток. «В сие время, — рассказывает сам Фонвизин, — сочинил я послание к Шумилову, в коем некоторые стихи являют тогдашнее мое заблуждение, так что от сего сочинения у многих прослыл я безбожником». В шуточно-сатирической форме философического разговора со своими крепостными слугами Фонвизин подымает один из основных метафизических вопросов, немало волновавший умы просветителей XVIII в., вопрос о так называемых «конечных причинах» (causes finales), о цели и смысле «сего света» — мироздания. С вопросом этим автор обращается сперва к своему дядьке Шумилову. Не мудрствуя лукаво, богобоязненный дядька отказывается разрешить этот вопрос: он не знает, на что и кем сей создан свет, он знает только, что одним «быть должно век слугами», другим — господами. По совету дядьки автор обращается с тем же вопросом к конюху Ваньке. Ванька сперва не только смущён, но и прямо возмущён, что барин пристаёт к нему, неграмотному, с таким мудрёным вопросом. Однако, отказываясь отвечать на вопрос, для чего «сей создан свет», Ванька, в качестве человека, видавшего виды, изъездившего «вдоль и поперёк» обе столицы, бывавшего и «во дворце», готов поделиться своими впечатлениями о том, каков здешний свет. Самое главное, что ни в ком и ни в чём нет «истины», что весь свет лежит в «неправде». И Ванька тут же развёртывает исключительно яркую картину этого всеобщего «кругового» обмана:

Попы стараются обманывать народ,
Слуги дворецкого, дворецкие господ.
Друг друга господа, а знатные бояря
Нередко обмануть хотят и государя...
До денег лакомы посадские, дворяне,
Судьи, подьячие, солдаты и крестьяне
Смиренны пастыри душ наших и сердец
Изволят собирать оброк с своих овец.
Овечки женятся, плодятся, умирают,
А пастыри при том карманы набивают...
За деньги самого всевышнего творца
Готовы обмануть и пастырь, и овца!..

Таков «здешний свет»! С вопросом же, для чего он создан, Ванька предлагает обратиться к лакею Петрушке. Для Петрушки «весь свет» предстаёт в качестве «ребятской игрушки». А раз это так, нечего задаваться отвлечёнными вопросами. Живя в свете, надо лишь научиться так «играть своими ближними», чтобы извлекать из этого для себя как можно больше пользы и удовольствия. Всё остальное — трын трава; до рая и ада нет никакой нужды, лишь бы здесь жилось весело. «Бери, лови, хватай всё, что ни попадет» — в этом и заключается немудрёная житейская практическая мудрость. Что же касается до теоретического вопроса, для чего свет создан именно так, а не иначе, то этого «не ведает ни умный, ни дурак». В заключение Петрушка иронически предлагает ответить на это самому барину. Однако просвещённый барин в этом вопросе оказывается не осведомлённее своих неграмотных крепостных слуг. На их усиленные просьбы разрешить заданную им «премудрую задачу», он коротко отвечает: «А вы внемлите мой, друзья мои, ответ: || И сам не знаю я, на что сей создан свет!» Этим и заканчивается стихотворение. Мир как житейская практика — грабёж; мир как философская концепция — бессмысленная игра — таков очевидный итог наблюдений и размышлений самого молодого Фонвизина. «Послание к слугам моим» является одним из своеобразнейших произведений нашей литературы XVIII в. Выделяется оно прежде всего своим общим тоном, остротой скепсиса, который, правда, ничего не может противопоставить традиционным верованиям, но вместе с тем начисто их отвергает. Примечательно «Послание» и по участникам того своеобразного философского диалога, о котором в нём рассказывается. Живописуемые в нём отношения барина и слуг исполнены грубоватой патриархальности, лишены и тени какого-нибудь сентиментализма. Барин смотрит на слуг сверху вниз — с нескрываемым высокомерным превосходством. «Малейшего ума пространная столица», — обращается он к большеголовому и плечистому конюху Ваньке. Но тот же Ванька оказывается весьма неглупым и наблюдательным человеком, набрасывающим ярко-сатирическую картину «света». Вообще, если Карамзин позднее заявит, что и крестьянки любить умеют, то Фонвизин за тридцать лет до него показывает, что и крепостные слуги, несмотря на своё невежество, умеют мыслить и рассуждать не хуже, чем их господа, которые, в конце концов, в отношении основных проблем бытия, несмотря на всю свою образованность, оказываются такими же, если не большими, невеждами.

Ответы слуг барину явно не выдуманы Фонвизиным, как не выдуманы и сами образы слуг (в отношении конюха Ваньки это прямо подтверждается письмами Фонвизина, в которых он под этим именем и упоминается). Не выдумана Фонвизиным и самая возможность таких философских бесед вольтерьянствующих господ со своими крепостными. В своих мемуарах сам же он рассказывает, как некий знатный граф у себя за обедом в присутствии многочисленного общества и «при слугах» «отвергал бытие вышнего существа». Подобные явления сохранились в русской барско-крепостной действительности и много позднее. Вспомним аналогичные религиозно-философские диспуты старого слуги Григория со Смердяковым в присутствии подзадоривавшего их «за коньячком» барина-«вольтерьянца», Фёдора Павловича Карамазова в «Братьях Карамазовых» Достоевского. Ответ Петрушки с его «Бери, лови, хватай всё, что ни попадет» — своеобразное отражение в слугах вольтерьянства господ и прямое предварение смердяковского «всё позволено».

Существенно и то, что слуги не даются Фонвизиным на одно лицо: ответы всех трёх слуг у него чётко индивидуализированы, как вполне индивидуализированы и рисующиеся на их основании характеры. Богобоязненный и преданный своим господам не за страх, а за совесть дядька Шумилов; насмотревшийся на людей и познавший им цену во время своих шатаний по столицам на запятках кареты барина, уставший от нескончае-

мой тряски конюх Ванька; типичный лакей с его лакейской философией плутней и пользования настоящим, Петрушка, — всё это лица, не имеющие ничего общего с условно приглаженными наперсниками и наперсницами классицистической драматургии, образы, метко выхваченные прямо из окружающей автора русской действительности. В «Послании» Фонвизина перед нами впервые художественно данные в нашей литературе живые зарисовки крепостных слуг. Всё это обеспечило огромную популярность «Послания». После опубликования его в «Пустомеле» оно неоднократно перепечатывалось в качестве приложения не только к другим произведениям самого Фонвизина, но при отсутствии в то время авторского права и к произведениям других авторов, не имевшим к нему решительно никакого отношения. Так оно трижды припечатывалось к книжке «Предсказания Мартына Задека о падении Турции» (изд. 1770, 1798 и 1807 гг.). В конце XVIII в. было выпущено отдельное лубочное издание «Послания». Наконец, в 1811 г. Жуковский ввёл его в составленное им «Собрание русских стихотворений». Сыграло «Послание» и весьма значительную историко-литературную роль. В частности, оно имело немаловажное значение для Пушкина, который познакомился с ним ещё на лицейской скамье и сохранил живое творческое впечатление от него до самого конца жизни. В 1815 г. под прямым влиянием «Послания» им пишется сатирическая поэма «Тень Фонвизина», ряд стихов которой является непосредственным пересказом стихов «Послания». В одном из самых последних произведений Пушкина «Капитанская дочка» цитата из «Послания» берётся для характеристики служебных функций Савельича, первый и довольно полный эскиз к которому фонвизинский Шумилов собой и представляет.

В сатирах Кантемира мы имеем первые элементы художественного реализма. Однако, реалист по темам, по своему художественному созерцанию, Кантемир по художественным приёмам был своего рода натуралистом от классицизма. Наряду с «Письмами к Фалалею» фонвизинское «Послание к слугам» — одно из первых проявлений в нашей литературе раннего реализма, и понятна та высокая оценка, которую даёт ему Белинский, замечая, что «Послание к Шумилову» переживёт все толстые поэмы того времени».

С уверенностью можно сказать, что в жанровой и стилевой манере «Послания к слугам» молодым Фонвизиным было написано и ещё несколько произведений. В рукописях Фонвизина сохранился отрывок «Послания к Ямщикову», которого автор именует «пиита, философ и унтер-офицер» (оригинал адресата послания нам неизвестен), подчёркивая, что он «имеет редкий дар» «довольным быть собою». Автор просит Ямщикова открыть ему «секрет» этого довольства, попутно набрасывая в ряде иронических строк, пародирующих некоторые евангельские тексты, ярко сатирический портрет папаши этого недалёкого, но счастливого «философа». В этом же роде ещё одно сатирическое послание Фонвизина «Матюшка-разнощик. Критическое послание в стихах», известное нам, к сожалению, всего лишь по названию. Можно думать, что в этом послании была дана такая же реалистическая зарисовка некоего разнощика Матюшки, каковы зарисовки слуг в «Послании к слугам». Наконец, сохранился ещё фрагмент сатирического обращения «К уму моему» — название, характерно повторяющее заглавие первой сатиры Кантемира.

В дальнейшем от сатирических произведений в стихах Фонвизин перешёл к сатире в прозе вроде тех сатирических очерков и писем, которые культивировались в сатирических журналах Новикова и др. Задуманный Фонвизиным сатирический журнал «Друг честных людей, или Стародум», должен был, как уже упоминалось, в основном состоять именно из подобных сатирических писем («Письма к Стародуму от дедиловского помещика Дурыкина» — сатира на невежественных отцов, не умеющих дать правильное воспитание своим детям; «Письмо Тараса Скотинина к родной его сестре госпоже Простаковой», весьма напоминающее «Письма к Фалалею»; «Письмо, найденное по блаженной кончине надворного советника Взяткина к покойному его превосходительству ***», обнаруживающее «бездельнические способы к угнетению бедных и беспомощных» и др.).

Однако наряду с сатирическими письмами Фонвизин предполагал давать в своём журнале и письма нравоучительного характера в тоне тех уроков добродетели, которые звучали из уст резонёров в «Недоросле». Таков обмен письмами между Софьей и её дядей Стародумом. Софья жалуется, что Милон увлёкся одной из «презрительных женщин», к которой она «ревнует до безумия». В ответ следуют пространные рассуждения Стародума на тему об обязанностях и поведении добродетельной супруги. Совет его Софье — «сносить терпеливо безумие мужа своего», ибо «он ищет забавы в объятиях любовницы, но по прошествии первого безумия будет он искать в жене своей прежнего друга». Помимо традиционных «писем» Фонвизин применяет новые весьма остроумные формы сатиры: таков его «Опыт российского сословника» — нечто вроде словаря синонимов, сатирически окрашенного, и, в особенности, составленная им около 1783 г. «Всеобщая придворная грамматика», которую он также предполагал ввести в свой журнал. В форме объяснения в вопросах и ответах основных грамматических терминов и изложения правил Фонвизин даёт исключительно резкую критику на двор Екатерины II. Блестяще удалось Фонвизину пародийно-сатирическое «Поучение, говоренное в Духов день иереем Василием в селе П.»; наконец, превосходен сатирический «Разговор у княгини Халдиной». Разговор также предназначался Фонвизиным для своего журнала, но впервые был опубликован только в 1830 г. в «Литературной газете» Дельвига, вызвав весьма высокую оценку Пушкина, заявившего в специальной критической заметке, что некоторые места его «достойны кисти, нарисовавшей семью Простаковых» и выразившего сожаление «что не Фонвизину досталось изображать новейшие наши нравы».

В сатирических произведениях Фонвизина ярко проступают две свойственные ему, как писателю, черты: дар «смеяться вместе весело и ядовито» (Белинский) — огромный талант юмориста-сатирика — и замечательная наблюдательность художника-реалиста, умеющего схватывать типические стороны действительности и сообщать своим впечатлениям большую художественную выразительность. Сам Фонвизин рассказывает, что он обладал способностью «принимать на себя лицо и говорить голосом весьма многих людей»: «Передразнивал я покойного Сумарокова, могу сказать, мастерски и говорил не только его голосом, но и умом, так что он бы сам не мог сказать другого, как то, что я говорил его голосом». Это умение говорить не только голосом, но и умом другого было свойством и Фонвизина-художника. Замечательно проявляется оно уже в сатирических произведениях Фонвизина — таких, как «Послание к слугам», как «Поучение иерея Василия», — но полного развития и совершенства достигает в фонвизинской драматургии.

Драматургия Фонвизина.

Первым драматургическим опытом Фонвизина, предпринятым в 1762 г., был уже упоминавшийся стихотворный перевод трагедии Вольтера «Альзира». Перевод обратил на себя в рукописи общее внимание, — по рассказу Фонвизина, «стал делать много шума», но сам переводчик был недоволен им: «не отдал его ни на театр, ни в печать» и впоследствии относил к «грехам юности». Недовольство собой автора, очевидно, объясняется тем, что трагическое вообще не являлось его сферой. Видимо, он сам почувствовал это и через некоторое время, в 1764 г., взялся за переработку одной из комедий французского поэта и драматурга Грессе, автора сатирических антиклерикальных стихотворных новелл, столь восхищавших позднее молодого Пушкина. Фонвизин на этот раз уже не просто переводит комедию Грессе, а в духе идей, господствовавших в кружке Елагина и вскоре сформулированных Лукиным, стремится переложить её на русские нравы. Правда, это приближение французского подлинника к русской действительности носит весьма относительный характер. Фонвизин меняет название комедии, вводит упоминания о Петербурге и Москве, но этим дело,

в сущности, и ограничивается. Новое название комедии «Корион» ничуть не ближе нам, чем название подлинника Грессе — «Сидней»; переименовывая своих героев, Фонвизин называет их не русскими, а условно-античными именами — вместо Сиднея, Гамильтона, Розалии появляются Корион, Менандр, Зиновия. Русское имя Андрей Фонвизин находит возможным дать только слуге Кориона, но слуга этот похож не столько на наших знакомых — Шумилова, Ваньку, Петрушку, сколько является слепком с условно-классицистических наперсников. Условна и имеющаяся в «Корионе» фигура глупого крестьянина. Фонвизин, правда, пытается в его языке передать особенности крестьянской речи. Но и здесь Фонвизин идёт по линии наименьшего сопротивления: передача духа народной речи подменяется воспроизведением этнографических особенностей местного крестьянского говора, которое рассчитано на чисто-внешний комический эффект:

Да также-сто и здесь, от нас неподалеку.
Тому уж года три бояриня живет:
Всио плацыт да грустит, не взмилил ей и свет;
И господи спаси от едакой круцыны!
А от цево? Никто не ведает притцины [1].

Нечего и говорить, что мало вяжется речь русского крепостного крестьянина с александрийским стихом, в который она облечена и который местами звучит почти как диалог героев трагедий Сумарокова. Вообще в «Корионе» Фонвизин ещё не нашёл надлежащей формы, но самые попытки «склонить» французский оригинал на наши обычаи имели несомненное значение для творческого развития драматурга. «Корион» явился переходной ступенью от переводов иностранных пьес к последующему созданию оригинальной русской драматургии. Предвестниками её были и некоторые сатирические места «Кориона». Такова, например, характеристика Андреем «грубых и невежественных» жителей деревни — помещиков, характеристика, в которой звучит подчас голос уже известного нам Ваньки и намечаются первые очертания образов будущих Простаковых и Скотининых.

«Бригадир». Подлинным рождением оригинальной драматургии Фонвизина, как и русской национальной драматургии вообще, является комедия «Бригадир», написанная вскоре после «Кориона», около 1768 г.

Начиная с «Бригадира», Фонвизин раз навсегда отказывается в своей драматургии от явно стеснявшей его стихотворной формы («Пишу стихи, которые стоют мне не только неизреченного труда, но и головной болезни, так что лекарь мой предписал мне, в диэте, отнюдь не пить английского пива и не писать стихов», — сообщает он, полушутя, в одном из своих частных писем). Подобно Сумарокову он начинает писать свои комедии прозой. Позднейшим исследователям (Тихонравову, Алексею Веселовскому) удалось найти для «Бригадира» западноевропейскую параллель — пользовавшуюся большой популярностью комедию Гольберга «Иоганн из Франции». Совсем незадолго до «Бригадира» на русской сцене уже шла под названием «Француз русской» перевод-переделка комедии Гольберга «Иоганн из Франции». Переделка эта принадлежала перу самого Елагина и была, конечно, прекрасно известна как самому Фонвизину, так и многочисленным первым слушателям «Бригадира», состоявшим в большинстве своём, как мы вспомним, из высшей придворной знати. Однако это ни в какой степени не помешало блестящему успеху «Бригадира» и, что важнее

[1] Цитируется по тексту «Материалов для полного собрания сочинений Д. И. Фонвизина» Н. С. Тихонравова. СПБ. 1894, стр. 81. В собраниях сочинений Фонвизина эти особенности сглажены.

всего, признанию со стороны слушавших комедию замечательной жизненности ряда её образов, их полного соответствия русской действительности. С самого начала своей пьесы автор погружает нас в гущу русской поместно-бюрократической жизни и быта. Сумароков не давал никаких указаний об обстановке, в которой протекало действие его комедий, отвлечённых от какой бы то ни было конкретной действительности, разыгрывавшихся на фоне условной театральной декорации, на сценических подмостках вообще. «Бригадир» Фонвизина открывается пространной ремаркой, дающей точные и весьма конкретные указания постановщику: «Театр представляет комнату, убранную по-деревенски. Бригадир, в сюртуке, ходит и курит табак. Сын его, в дезабилье, кобеняся, пьёт чай. Советник, в казакине, смотрит в календарь. По другую сторону стоит столик с чайным прибором, подле которого сидит советница в дезабилье и корнете, и жеманяся, чай разливает. Бригадирша сидит одаль и чулок вяжет». Мало того, сообщаемые здесь бытовые детали, подробности костюма, поз, жестов сразу же дают нам необходимое представление — характеристику каждого из персонажей.

Ещё резче обнаруживает, характеризует себя каждое из действующих лиц с первых же слов, им произнесённых.

Изумительная жизненность комических персонажей пьесы буквально потрясла современников, никогда ещё не видевших до того на нашей сцене ничего сколько-нибудь на это похожего. Об одном из наиболее удавшихся Фонвизину персонажей его комедии, бригадирше, добродушно простоватой, бого- и мужебоязненной, от всей души восторгающейся своим дурнем-сынком, Акулине Тимофеевне, Никита Панин с восхищением говорил автору. «Я вижу, что вы очень хорошо нравы наши знаете, ибо бригадирша ваша всем родня; никто сказать не может, что такую же Акулину Тимофеевну не имеет, или бабушку, или тётушку, или какую-нибудь свойственницу».

У нас есть и значительно более позднее, относящееся уже к 30-м годам XIX в., свидетельство П. А. Вяземского о типичности другого, заглавного образа комедии — бригадира, получившего вскоре нарицательное значение: «Влияние, произведённое комедией Фонвизина, можно определить одним указанием: от неё звание бригадира обратилось в смешное нарицание, хотя сам бригадирский чин не смешнее другого. Нарицание пережило даже и самое звание: ныне бригадиров уже нет по табели о рангах, но есть ещё род светских староверов, к которым имя сие применяется... Петербургские злоязычники называют Москву старою бригадиршею». Свидетельства эти драгоценны, прямо доказывая, что при исключительной конкретной жизненности, верности живой действительности, образы комедии Фонвизина вместе с тем отличались широкой обобщённостью, другими словами, обладали подлинной художественностью.

Даже интернациональному образу офранцуженного молодого человека Фонвизин сумел придать черты отечественного Иванушки-дурачка. Типичны и остальные сатирические персонажи комедии: своего рода женская параллель к Иванушке — модница, жеманница и мотовка советница, издевающаяся над супружеской верностью, и её муж — ловкий и вороватый советник, наживший себе «достаточек» «в силу указов» и тотчас вышедший в отставку после появления манифеста 1762 г. против взяточничества, ханжа, убеждённый, что стоит ему простоять всенощную, чтобы бог простил ему всё, что он нагрешил за день, нежно призывающий свою пассию — бригадиршу — «согрешить и покаяться». Жизненность, характерность этих образов лучше всего подтверждается тем, что почти все они были подхвачены и стали буквально бытовать на страницах вскоре возникших журналов Новикова.

Как театральное действо — пьеса «Бригадир» ещё достаточно слаба. Содержание его примитивно до наивности и явно надуманно. Все персонажи на перекрёст влюблены друг в друга: бригадир волочится за советницей,

советник — за бригадиршей, советница «амурится» с сыном бригадира Иванушкой. Только одна бригадирша оказывается вне этой круговой любовной интриги. На этой почве завязывается и нехитрая фабула пьесы: дочь советника Софья любит бедного дворянина Добролюбова, но отец хочет выдать её за Иванушку, чтобы быть ближе к своей «пассии» — его матери, бригадирше. Однако, когда Добролюбов выигрывает судебный процесс и становится владельцем двух тысяч душ, шансы его сразу повышаются. Действия в «Бригадире» тоже в сущности нет: вся пьеса состоит из разговоров, заключающихся главным образом во взаимных любовных признаниях. Возникает то, что можно назвать действием, только к самому концу пьесы, когда любовные вожделения и шашни всех её комических персонажей выходят наружу, и бригадир, забрав жену и сына, в негодовании покидает имение советника. Но выкупает все эти недочёты появление в «Бригадире» живых, реальных образов-персонажей. Кантемир в своих сатирах давал, как правило, обобщённые образы тех или иных пороков — ханжества, грубого невежества и т. п. Таковы его Критоны, Сильваны и т. п. Фонвизин первый в нашей литературе сумел в персонажах своей комедии дать *художественные* образы-типы, сочетающие в себе изображение живого человека с показом типических явлений действительности. То, что Ломоносов сделал для форм нашего стиха, Фонвизин впервые осуществил в обрисовке человеческих характеров. Это намечалось уже в «Послании к слугам», но впервые осуществилось в «Бригадире». О Фонвизине Пушкин замечал, что он «из перерусских русской». Это же можно сказать и о «Бригадире». Ещё в гораздо большей степени относится это к другой комедии Фонвизина, представляющей собою художественную вершину всего его творчества, знаменитому «Недорослю».

«Недоросль». Центральное произведение Фонвизина «Недоросль» вынашивался им в течение многих лет, сыграв для него, примерно, ту же роль, как «Евгений Онегин» для Пушкина. Первая редакция «Недоросля», очень сильно отличающаяся от комедии в её окончательном виде и только недавно опубликованная (сохранилось всего лишь три акта её), относится ещё к 60-м годам и по ряду признаков, можно думать, даже предшествует «Бригадиру», т. е. является первым опытом создания Фонвизиным русской оригинальной комедии в прозе. Завершён же был «Недоросль» чуть ли не двадцать лет спустя, в 1782 г., когда впервые и появился на сцене. Но и после завершения комедии Фонвизин никак не мог расстаться со своими героями; как мы уже знаем, затеянный им журнал прямо должен был называться именем Стародума и состоять в значительной степени из переписки между ним и остальными персонажами пьесы, в которой раскрывалась их дальнейшая жизненная судьба. Из сличения первоначальной редакции «Недоросля» с его окончательной редакцией для нас становится ясен весь путь Фонвизина-драматурга.

Одной из центральных проблем, волновавшей умы наших просветителей XVIII в., как и философов-просветителей вообще, была проблема воспитания, создания «новой породы» — новых поколений русских людей, соответствовавших новой пореформенной русской действительности. Уже Кантемир, как мы вспомним, посвятил вопросам воспитания целую специальную сатиру. Равным образом в других сатирах, несмотря на то, что сам он был убеждённейшим сторонником европейского просвещения, западной образованности, Кантемир резко высмеял в лице Медоров и Сильвий — Иванушек и советниц своего времени, т. е. поверхностное усвоение видимости европейского образования. Проблеме воспитания уделялось исключительно много внимания и в екатерининское время. Сама Екатерина, отражая идеи энциклопедистов, в своём «Наказе» писала: «Самое надежное, но и самое труднейшее средство сделать людей лучшими, есть приведение в совершенство воспитания». При непосредственном участии последователя философов-просветителей, Ивана Ивановича Бецкого, был разра-

ботан «генеральный план воспитания», в осуществление которого был создан ряд учебно-воспитательных заведений нового типа. В творчестве Фонвизина проблема воспитания молодого дворянина занимает почти центральное место. «Всему причиной воспитание», — заявляет положительный персонаж «Бригадира» Добролюбов. «К несчастию мне не дано было воспитания», — жалуется один из персонажей другого произведения Фонвизина, сатирического «Разговора у княгини Халдиной», Сорванцов. Та же тема выдвигается в последнем произведении Фонвизина — его незаконченной комедии «Выбор гувернёра». Она же составляет предмет уже упоминавшейся переписки Стародума с дедиловским помещиком Дурыкиным. Наконец, во весь рост ставится эта же тема в «Недоросле». В первоначальной редакции «Недоросля» картина воспитания помещичьего сынка, будущего Митрофанушки (здесь он ещё зовётся, как и герой «Бригадира», Иванушкой) составляет основное содержание всей пьесы, вообще представляющей своего рода параллель к «Бригадиру»: там показан Иванушка, побывавший в чужих краях, здесь — другой Иванушка, не вылезающий из своего медвежьего угла; там — сатира на поверхностную европейскую псевдообразованность, здесь — на отечественное невежество. При чём, провинциально-поместному Иванушке, который «уж бороду бреет», а всё ещё никак не может одолеть букваря, противопоставляется сын образованного петербургского дворянина Добромыслова (будущего Стародума), Миловид (будущий Милон), который младше Иванушки тремя годами, а «уже и иностранными языками говорит и давно уже офицер». Основное содержание пьесы и заключалось в этом противопоставлении двух систем воспитания, олицетворённых в контрастных образах: грубого, бьющего своих родителей, невежественного и неотёсанного деревенского болвана Иванушки и прекрасно воспитанного и образованного петербургского молодого человека, который усвоил всё, что полагается истинному дворянину, — «выучился по-немецки, по-французски, по-итальянски, арифметику, геометрию, тригонометрию, фортификацию, архитектуру, историю, географию, танцовать, фейхтовать, манеж и на рапирах биться и ещё множество наук окончил, а именно на разных инструментах музыкальных умеет играть».

Воспитание, вернее — отсутствие сколько-нибудь нормального воспитания Митрофанушки составляет основную тему и окончательной редакции «Недоросля», что продолжает подчёркиваться и самым названием пьесы. Однако теперь тема эта замечательным образом углубляется. Митрофанушка не только плод дурного воспитания, но само это воспитание Фонвизин показывает как органический результат всего социально-бытового уклада «злонравных» крепостников Простаковых — Скотининых. В первой редакции Тарас Скотинин вовсе отсутствует. Мать же Иванушки, любящая сына, но боящаяся мужа Улита Абакумовна, ещё весьма далека от будущей «презлой фурии» Простаковой. Самый мотив жестокого обращения её с крепостными в первой редакции ещё никак не акцентируется. Будущая Простакова проглядывает только в угрозе барыни неловким девкам: «Непотребные канальи, бестии! Всех велю пересечь до смерти». Но самое это восклицание вырывается у неё в обстановке весёлого фарса, о котором даёт представление непосредственно предшествующая ему ремарка, живописующая забавную суматоху, вызванную сообщением прибежавших девок о приезде гостей: «Хозяин, бегая взад и вперёд, то же и хозяйка, и служанки в виде суетности. Служанки с тарелками, люди с стульями. Иному запутатца и упасть на хозяина и его подтолкнуть на хозяйку, у которой чепец сбить с головы и опростоволосить. Она должна закрыть голову и идучи кричать». Понятно, что только что приведённый нами угрожающий крик Улиты Абакумовны в подобном сценическом контексте ещё не производит того зловещего впечатления, какое производят аналогичные возгласы за кулисами Простаковой в последнем акте окончательной редакции «Недоросля»: «Плуты! воры! мошенники! Всех

прибить велю до смерти!» Иванушка «Бригадира» до его поездки за границу не получил никакого образования. «Вот уже Иванушке гораздо за двадцать, а он — в добрый час молвить, в худой помолчать — и не слыхивал о грамматике», — повествует о сыне бригадир. Именно потому-то так поверхностно-уродливо воспринял он и европейскую образованность. Митрофанушку родители засаживают за грамматику. Но из этого ничего доброго не получается. «Чрез воспитание разумели они одно питание», — рассказывает о своих родителях в «Разговоре у княгини Халдиной» Сорванцов. В «Недоросле» картина подобного воспитания-питания показана в лицах. «Мы видим все несчастные следствия дурного воспитания», — говорит в пятом действии, подытоживая всё происходившее перед зрителями, Стародум. Но вместе с тем нарисованная в «Недоросле» картина по своему содержанию гораздо шире, чем просто показ дурного воспитания. Последнее зависит не только от того, что Митрофанушку плохо учат и усиленно питают вместо того, чтобы воспитывать. «Родителей — злее всех пример», — писал в своей сатире о воспитании Кантемир. С этим вполне согласен и Фонвизин. Митрофанушка был с самого раннего детства окружён злыми примерами. Комедия Фонвизина заканчивается словами Стародума, указывающего на Простакову: «Вот злонравия достойные плоды!» Пьеса о воспитании вырастает в пьесу о помещичьем злонравии, первую у нас социальную комедию-сатиру.

Картину дикого, грубого и невежественного помещичьего злонравия и развёртывает во всю широту «Недоросль» Фонвизина. В широчайшем показе крепостного произвола и насилия, олицетворяемого в лице злобной фурии, неистовой и жестокой самодурки-помещицы Простаковой, её жалкого и забитого мужа, её низколобого и крепколобого братца Скотинина, заботящегося об одних свиньях и почитающего своих людей хуже скотов, и заключается основное художественно-познавательное значение «Недоросля». Образы обоих Простаковых, Митрофанушки, Скотинина, как и учителей, даны в гротескных преувеличениях, смешны, но вместе с тем эти смешные карикатуры ужасающе верны действительности. В смехе, в умении подлинно смешить зрителей Пушкин справедливо усматривал основную силу Фонвизина-комедиографа. Из всех русских писателей равным ему в этом отношении считал он только Гоголя. «Как изумились мы, — писал он в связи с появлением гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки», — русской книге, которая заставляла нас смеяться, мы, не смеявшиеся со времён Фонвизина». Но тот же Пушкин справедливо подчёркивал, что в смехе Фонвизина была заключена и огромная обличительная сила. «Сатиры смелый властелин», — называл он автора «Недоросля», а о самом «Недоросле» писал, что в нём «сатирик превосходный громил невежество в комедии народной». Эпитет «народная» здесь отнюдь не случаен. В другом месте Пушкин снова называет «Недоросля» «единственным памятником народной сатиры». «Народность» «Недоросля» является в устах Пушкина высшей похвалой. Похвала эта тем более значительна, что из всей литературы XVIII в., коренным недостатком которой Пушкин считал именно весьма малую степень народности, подлинно-народной называет он только одну эту комедию Фонвизина. Как и персонажи «Бригадира», и даже в ещё большей степени, основные персонажи «Недоросля» отличаются огромной силой обобщения действительности — типичностью. Это обусловило их замечательную долговечность. Почти пятьдесят лет спустя Пушкин, устами героя «Романа в письмах», заметит о современных ему провинциальных дворянах: «Для них не прошли ещё времена Фонвизина. Между ими процветают Простаковы и Скотинины!» В «Евгении Онегине» он заставляет на именины к Лариным среди прочих гостей приехать и состарившихся Скотининых («Скотинины — чета седая»), а в первоначальном варианте второй главы прямо сопоставляет саму Ларину-мать с Простаковой: «Она меж делом и досугом открыла тайну, как супругом, как Простакова, управлять». Мало

того, образы комедии пережили не только время своего автора, но и время Пушкина, время крепостного права вообще, сохранили свою художественную действенность вплоть до наших дней. Из всех наших пьес XVIII в. один только «Недоросль» сохранился и в репертуаре советской сцены. Это лучше всего доказывает справедливость названия Пушкиным «Недоросля» нашей «народной комедией».

Художественная действенность «Недоросля» тем замечательнее, что драматургическая форма и этой лучшей комедии Фонвизина ещё отличается весьма многими условностями и недочётами. О пьесах Фонвизина Белинский прекрасно сказал, что они в сущности ещё не комедии, а лишь «плод усилия сатиры стать комедией». Основным недостатком «Недоросля», как и «Бригадира», является слабость фабулы и почти полное отсутствие действия. Сам Фонвизин позднее замечал, что в «Недоросле», он «из разговоров Стародума с Правдиным, Милоном и Софьею составил целые явления». Первоначальная редакция «Недоросля» вообще лишена какой бы то ни было сценической интриги. В окончательной редакции интрига появляется, однако во многом повторяет интригу «Бригадира», хотя и осложняя её рядом характерных бытовых деталей. Простакова, ограбившая сироту Софью, прибрав к рукам её именье, хочет, дабы спрятать «концы в воду», выдать её за брата, а затем, узнав, что Софья неожиданно делается богатой наследницей, намеревается женить на ней сына. Дядюшка и племянник оказываются «совместниками», т. е. соперниками, как в «Бригадире» — отец и сын. Софья любит Милона и к концу пьесы благополучно с ним соединяется. К существенным художественным недочётам комедий Фонвизина относятся также их назойливо подчёркиваемые автором нравоучительные тенденции. С особенной резкостью сказывается это в «Недоросле». В своих воззрениях на существо комедийного творчества Фонвизин полностью следует Сумарокову, заявлявшему, как мы припомним, что «свойство комедии издевкой править нрав». При чём Фонвизин стремится достичь этого не путём только «издевки», выставлением своих «злонравных» персонажей в смешном виде и, так сказать, очищением, катарсисом, через смех, но и путём авторских разъяснений, своего рода комментариев. Комментарии эти даются при помощи специально с этой целью вводимых в пьесу добродетельных лиц, бесплотных персонажей «без страха и упрёка», которые важно и пространно рассуждают, «резонируют» на темы о добродетели и столь же пространно и важно разъясняют зрителям, что злые персонажи пьесы действительно злы. Фонвизин словно боится, что без таких комментариев зрители сами не разберутся в существе дела и авторских намерениях. В ещё большей степени, чем эту разъяснительную функцию, резонёры «Недоросля» несут функцию поучительную, дидактическую, являясь не только носителями и проповедниками идей автора, но и воплощением его представлений об идеальных, положительных героях. Гоголь, как известно, сам ошеломлённый той исполненной огромной обличительной силы картиной крепостнической России, которая предстала в первой части его «Мёртвых душ», начал писать вторую часть, в которой, в противовес Чичиковым, Ноздрёвым, Собакевичам, Маниловым, должны были быть показаны положительные образы. В этом смысле обе части «Мёртвых душ» как бы заключены Фонвизиным в пределах одной комедии. Скотинину и Простаковым противостоят Софья, Милон, Правдин, Стародум. Из всех этих положительных персонажей центральная роль отводится Стародуму, являющемуся рупором самого автора (недаром имеется известие, что Фонвизин сам исполнял как-то роль Стародума) и возводимому им на высоту образа идеального дворянина вообще. «Друг честных людей», как он сам себя называет, Стародум (подобно самому Фонвизину и всей группе Панина) находится в явной оппозиции екатерининскому режиму. Он выходит в отставку, ибо не может снести господствовавшего в служебных отношениях «неправосудия»: знатные бездельники

награждаются, а истинные заслуги пренебрежены. Он удаляется и от двора — «без деревень, без ленты, без чинов», ибо не хочет пресмыкаться «в чужой передней». Обличительные тирады в разговоре его с Правдиным против «двора», т. е. непосредственного окружения Екатерины, и, в конечном счёте, её самой, отличаются исключительной резкостью. Их общий вывод: «двор» представляет собой самое заражённое место империи. В ответ на слова Правдина, что с такими «правилами», каковы они у Стародума, «людей не отпускать от двора, а ко двору призывать надобно... за тем, за чем к больным врача призывают», Стародум с полной твёрдостью и убеждённостью отвечает: «Мой друг, ошибаешься. Тщетно звать врача к больным неисцельно: тут врач не пособит, разве сам заразится». В уста Стародума вкладывает автор и другую весьма энергичную тираду против крепостников: «угнетать рабством себе подобных беззаконно». Удалившийся от двора и службы Стародум в своей последующей деятельности как бы осуществляет практически идею «торгующего дворянства» — уезжает в Сибирь, где, как можно понять из его разъяснений, обогащается путём добычи золота. Однако этот «буржуазный» момент его биографии ни в какой мере не делает его промышленником, приобретателем: к заботе о деньгах, к обогащению он относится подчёркнуто отрицательным образом — и вообще это ни в малейшей мере не мешает ему оставаться идеальным представителем своего класса, не только своими рассуждениями, но и всем своим обликом, дающим, по реплике Правдина, «чувствовать истинное существо должности дворянина». Специфической особенностью взглядов и убеждений Стародума, подчёркиваемой самым его именем, является то, что его идеалы находятся не впереди, не в будущем, а позади, в историческом прошлом, сочувственно противопоставляемом «нынешнему обращению света», т. е. в петровском времени, когда «один человек назывался ты, а не вы», ибо тогда «не знали ещё заражать людей столько, чтоб всякий считал себя за многих», когда «придворные были воины, да воины не были придворные», когда «к научению мало было способов», но зато «не умели еще чужим умом набивать пустую голову». Всё это имело совершенно определённую политическую окраску. Екатерина II постоянно стремилась подчеркнуть непосредственную, органическую связь и преемственность её времени по отношению к эпохе Петра, которому, как она постоянно заявляла, она во всём следовала и подражала. Стародум, как видим, наоборот, решительно разделяет эти две эпохи, прямо противопоставляя одну другой. Равным образом, Стародум, как выясняется, — горячий поклонник «автора Телемака, Фенелона», в духе которого он и развивает в своих речах, обращённых к Правдину и Софье, взгляды на истинную славу и достоинство государя, на воспитание и т. п. (Софья в пьесе читает книгу Фенелона «О воспитании девиц»). Наоборот, он явно неодобрительно отзывается о «нынешних мудрецах», т. е. философах-просветителях, «которые, правда, искореняют сильно предрассудки, да воротят с корня добродетель». Слова эти отражают уже известное нам отрицательное отношение к большинству деятелей просветительной философии самого автора «Недоросля». Фонвизин склонен был придавать особенное значение положительным персонажам «Недоросля». Он считал, что именно «особе Стародума» он был главным образом обязан успехом своей комедии. Для суждения об общественно-политических взглядах как самого Фонвизина, так и всей панинской группы, рассуждения резонёров, действительно, дают благодарнейший материал. Резкие отзывы Стародума о дворе являются в политическом отношении самым сильным и рискованным элементом «Недоросля». Всё это не могло не импонировать современникам, не внушать им живого сочувствия и даже восхищения прямой и несколько суровой фигурой «друга честных людей». Интересна эта фигура и для историков русской общественной мысли. Но в художественной структуре пьесы резонёры не только являются своего рода «белым пятном», но и представляют некий громоздкий, почти балластный

материал. Недаром почти во всех более поздних театральных постановках «Недоросля» роли резонёров подвергались самым беспощадным сокращениям. Наоборот, всё художественное значение комедии — в изображении ее отрицательных персонажей.

Первоначальная редакция «Недоросля» в основном строилась на всякого рода фарсовых штуках (« lazzi »), подчас весьма грубо-натуралистического свойства. Например в ней имеется такая ремарка: «Иванушка, набив рот блинами, поперхнул в самые глаза отцу и матери, кои, закрыв лицо руками, закричали: «Охти, меня ослепил!» Иванушка, захохотав, ушёл. Оставшие утирают глаза». Выше уже приводился другой подобный эпизод падения слуг на хозяев и т. п. Здесь Фонвизин ещё очень близок к комедиям Сумарокова. Комический диалог первой редакции также отличается чаще всего крайней грубостью. Так, например, во время разучивания Иванушкой букваря, заботливая мамаша Улита усиленно пичкает его жирными блинками. Результат тут же сказывается. Иванушка читает по букварю: «*ж, з, и, i, к*... (сжав брюхо) пусти, я ка...» (Улита зажимает ему рот): «Что ты, свет мой, не страмись, бог с тобой». Из окончательной редакции «Недоросля» все эти чересчур откровенно-натуралистические и примитивно-фарсовые сценки и эпизоды решительно устранены. Пьеса нисколько не потеряла в своём комизме, но смех её стал гораздо тоньше, художественнее. Равным образом, в окончательной редакции подвергаются замечательной художественной разработке едва намеченные вначале характеры комических персонажей пьесы. На первый взгляд может показаться, что Фонвизин и в изображении отрицательных персонажей «Недоросля» остаётся в пределах классицистической схематики. Подобно положительным героям пьесы — Правдину, Стародуму, Милону, Софье (по-гречески — премудрость; вспомним, что это же имя дано и добродетельной героине «Бригадира»), отрицательные персонажи её наделены значащими именами, сразу же раскрывающими читателю существо каждого: Простаков, Вральман, Кутейкин и т. п. Здесь, по словам П. А. Вяземского, «сама афиша объясняет характеры». Но даже и этому чисто внешнему, традиционно-условному приёму Фонвизин умеет сообщить замечательную художественную силу. Возьмём, например, фамилию Скотинин. Ещё Сумароков в своей сатире «О благородстве» писал, как вспомним, о злонравном дворянине: «Ах! должно ли людьми скотине обладать?» Сопоставление злых владельцев со скотиной неоднократно встречаем и в журналах Новикова. Его же подхватывает и Фонвизин в своём «Корионе», когда говорит, что иной из провинциальных дворян, «гоняясь за скотом, и сам бывает скот». В «Недоросле» Фонвизин попросту превращает этот, ставший в применении к «злонравному» помещику почти постоянным, эпитет в имя-характеристику. Однако в данном случае это имя-характеристика не только приклеивается ко лбу персонажа (как мы это имели в Кривосудах и Худосмыслах новиковской сатиры, как в значительной степени имеем в Правдиных и Стародумах того же «Недоросля»), но и органически врастает в самое его существо, художественно воплощается, реализуется в нём. Бранное слово развёртывается в полножизненный художественный образ, как бы растворяясь в нём и в то же время окрашивая его в нужные и отвечающие художественному заданию автора цвета. Больше того, олицетворённое в живом образе слово является и названием основной внутренней темы всей пьесы — изображения скотского быта злонравных помещиков. С грубоватым, но подлинным юмором это «обыгрывается» на протяжении всего «Недоросля», являясь своего рода как бы лейтмотивом комедии, возвращающимся снова и снова в различных вариациях.

В первом же действии Скотинин наивно удивляется своей особой любви к свиньям: «Люблю свиней, сестрица: а у нас в околотке такие крупные свиньи, что нет из них ни одной, которая, став на задние ноги, не была бы выше каждого из нас целой головою». Саркастический смысл последних слов тем сильнее, что они вложены в уста

самого же, никак не подозревающего этого, Скотинина. Оказывается, что любовь к свиньям вообще является «фамильной» скотининской чертой. В простодушной реплике Простакова осмысляется и причина этого непонятного самому Скотинину страстного влечения его к свиньям:

Простаков. Странное дело, братец, как родня на родню походить может! Митрофанушка наш весь в дядю — и он до свиней сызмала такой же охотник, как и ты. Как был ещё трёх лет, так, бывало, увидя свинку, задрожит с радости.

Скотинин. Это подлинно диковинка! Ну пусть, братец, Митрофан любит свиней, для того, что он мой племянник. Тут есть какое-нибудь сходство: да от чего же я к свиньям так сильно пристрастился?

Простаков. И тут есть же какое-нибудь сходство. Я так рассуждаю».

Этот же мотив настойчиво обыгрывается Фонвизиным в репликах других персонажей. В четвёртом акте, в ответ на слова Скотинина, что его род «великий и старинный», Правдин иронически замечает: «Этак вы нас уверите, что он старее Адама». И когда не подозревающий ловушку Скотинин с готовностью подтверждает это: «А что ты думаешь? хоть немногим...», Стародум, смеясь, перебивает его: «То-есть пращур твой создан хоть в шестой же день, да немного попрежде Адама». Как известно, в шестой день, по библии, бог создал сперва животных, потом человека. В ответ на заявление Скотинина, что раз он заботится о своих «свинках», так, верно, позаботится и о жене, Милон возмущённо восклицает: «Какое скотское сравнение!» В развязке пьесы гувернёр Митрофанушки, немец Вральман, служивший раньше конюхом у Стародума, просится обратно:

Стародум. Да ты, Вральман, я чаю, отстал и от лошадей?

Вральман. Эй, нет, мой патюшка! Шиучи с стешним хоспотам, касалось мне, што я фсё с лошатками.

Хитрый церковник Кутейкин вкладывает автохарактеристику этого рода в уста самого Митрофанушки. Во время урока грамоты он заставляет своего ученика читать из Часослова: «Аз есмь скот, а не человек, поношение человеков». Впрочем о скотской природе себя самих и друг друга с наивностью и простодушием, усугубляющим и комический эффект, твердят и сами представители «великого и старинного рода» Скотининых. Рекомендуясь Стародуму, сестра Тараса Скотинина, Простакова, рассказывает о себе: «Ведь и я по отце Скотининых. Покойный батюшка женился на покойнице матушке; она была по прозванию Приплодиных. Нас, детей, было у них восемнадцать человек...» В подобных же тонах Скотинин отзывается о сестре, говоря о ней совершенно на таком же языке, на каком он мог бы говорить о своих столь милых ему «свинках»: «Что греха таить, одного помету; да вишь как развизжалась...» Сама Простакова уподобляет любовь свою к Митрофанушке привязанности суки к своим щенятам. («Слыхано ли, чтоб сука щенят своих выдавала?»). Этот мотив равным образом несколько раз обыгрывается Фонвизиным. «Я, братец, с тобою лаяться не стану», — говорит она, обращаясь к брату. Когда Правдин угрожает предать её суду за попытку насильственного увоза Софьи под венец, она с бесподобной непосредственностью восклицает: «Ах, я собачья дочь! что я наделала!» Наконец, в финале пьесы фамилия Скотининых выносится автором за пределы одной семьи, провозглашается родовым именем всех злонравных дворян-помещиков вообще. После объявления об отдаче имения Простаковой за бесчеловечное обращение её со своими крестьянами в опеку Правдин говорит, обращаясь к Скотинину: «...Ступай к своим свиньям! Не забудь однакож повестить всем Скотининым, чему они подвержены». Скотинин отвечает: «Как друзей не остеречь!» Так фамилия-характеристика в развороте пьесы превращается в широкое обобщение, почти символ всей «злонравной» помещичьей России вообще.

Но характеры персонажей «Недоросля» зачастую отнюдь не покрываются их именами-характеристиками. В этом отношении особенно показателен характер Простаковой, разработанный с замечательной широтой. Простакова не только злая жена, которая держит под башмаком своего мужа и угнетает рабством крестьян. Она скупа, лицемерна, лжива, нагла и вместе с тем труслива; беспощадна по отношению к тем, кто отданы ей во власть, и готова унижаться до подлости перед тем, кто сильнее её (вспомним, как она падает перед Правдиным на колени, умоляя простить её, и как немедленно снова превращается в прежнюю бесчеловечную помещицу, как только это прощение ею получено). Правдин недаром называет её «презлою фурией». На протяжении всей пьесы, действительно, подобно фурии, мечется она по сцене, словно одержимая демоном какой-то злобной энергии, ни перед чем не останавливающейся для достижения своих целей (вспомним её намерение похитить Софью и насильно повенчать её с Митрофанушкой). Образ Простаковой отнюдь не только комичен: он внушает и ужас. И понятен категорический отказ Правдина, после объявления указа о взятии имения Простаковых под опеку, предоставить ей выпрашиваемую отсрочку не только на три дня, но и на

три часа: «он и в три часа напроказить может столько, что веком не пособишь», — замечает Стародум. «Я дала бы себя знать...», — замечает сама она в сторону. Однако и в этой «презлой фурии», урождённой Скотининой, в которой, действительно, словно бы нет ничего человеческого (даже её «безумная любовь» к сыну носит, в сущности, чисто животный, физиологический характер), в конце пьесы неожиданно вдруг что-то дрогнуло. После прочтения указа об опеке, разбитая, уничтоженная, она бросается к сыну, как к последнему прибежищу: «Один ты остался у меня, мой сердечный друг, Митрофанушка». Митрофан грубо её отталкивает. Простакова в отчаянии восклицает: «И ты! и ты меня бросаешь!» и через некоторое время снова: «Нет у меня сына!» Слова эти означают больше, чем только то, что Митрофанушку сдают в солдаты. Образ Простаковой очеловечивается. Смешная, страшная и отвратительная на протяжении всей пьесы, в таком почти трагическом финале она вызывает к себе жалость, даже сочувствие. С подобной же широтой и мастерством обрисованы и другие комические персонажи «Недоросля», не только главные, вроде Митрофана и Скотинина, но и второстепенные — учителя, Еремеевна, — вплоть до совершенно эпизодического Тришки, доморощенного крепостного портного со своим злосчастным кафтаном, непосредственно перешедшим впоследствии в известную басню Крылова. Замечательной жизненности комических образов «Недоросля» способствует мастерски разработанный язык их. Ещё Сумароков стремился индивидуализировать речь персонажей своих комедий. В «Недоросле» Фонвизина эта индивидуализация достигает исключительного совершенства. Уже современники особенно оценили в «Недоросле» то, что из его комических персонажей «каждый в своём характере изречениями различается». Действительно, построенная на церковно-славянизмах лукаво-льстивая речь Кутейкина; переполненная профессиональными военными терминами речь отставного солдата Цыфиркина; подобострастно-ласковая с хозяевами и нахально-высокомерная со слугами завиральная речь русского немца Вральмана, с метко схваченными комическими особенностями произношения; живописный язык преданной не за страх, а за совесть своему питомцу крепостной «мамы» Митрофана, Еремеевны, не говоря уже о языке основных персонажей «Недоросля», сами по себе рисуют замечательно яркие и выпуклые образы их носителей.

Сложным является и литературно-стилевой генезис комедий Фонвизина, в особенности «Недоросля». В их построении он точно следует предписаниям «правильной» классицистической комедии. И «Бригадир», и «Недоросль» состоят из пяти канонических актов, хотя в том же «Бригадире» развязка могла наступить гораздо ранее: уже к концу третьего действия выясняется, что Добролюбов выиграл процесс и становится выгодным для родителей Софьи претендентом на руку их дочери. Равным образом в обеих комедиях соблюдено единство места и времени. Но, наряду с этим, на комедийном творчестве Фонвизина сказывается несомненное и значительное влияние новой европейской буржуазной драмы — от зачатков её в комедиях Детуша до пьес Лашоссе, Дидро и др. В бытность во Франции Фонвизин особенно увлекался современной французской комедией нового типа и жизненностью её исполнения. «Французская комедия совершенно хороша», — писал он в 1778 г. сестре из Парижа и прибавлял: «В комедии есть превеликие актёры... когда на них смотришь, то конечно забудешь, что играют комедию, а кажется, что видишь прямую историю». Воздействием буржуазной драмы объясняется исключительное обилие в комедиях Фонвизина, особенно в «Недоросле», морализирующего элемента, та особо значительная роль, которая отводится опять-таки в том же «Недоросле» резонёрам, наконец, драматическая трактовка характера Простаковой. Вместе с тем от некоторых комических, подчас почти фарсовых, эпизодов «Недоросля» (например, драка между учителями) можно провести какую-то связываю-

щую линию не только к комедиям Сумарокова и через неё к традициям comedia dell' arte, но, думается, и к нашим народным интермедиям (недаром Пушкин, как уже отмечалось, метко называл «Недоросля» «народной сатирой»). Последний вопрос, к сожалению, совсем не изучен в нашей литературе. Однако все эти литературные воздействия не должны затемнять в наших глазах самого главного — того, что Фонвизин наполнял формы своих комедий ярким и непосредственным содержанием, почерпнутым прямо из окружающей действительности. Вяземский рассказывает в своей книге о Фонвизине со слов современников писателя следующий характерный случай. Приступая к написанию явлений между Скотининым, Митрофаном и Еремеевной (Скотинин хочет побить Митрофана, Еремеевна, «остервенясь», становится на его защиту), Фонвизин «пошёл гулять, чтобы в прогулке обдумать его. У Мясницких ворот набрёл он на драку двух баб, остановился и начал «сторожить природу». Возвратясь домой с добычею наблюдений, начертал он явление своё и вместил в него слово з а ц е п ы, подслушанное им на поле битвы» (Еремеевна угрожает Скотинину: «У меня и свои зацепы востры»). Писать с натуры, прислушиваться к живому народному говору — это не метод писателя-классициста. Именно наличие в комедиях Фонвизина реального материала русской действительности в замечательном художественно-сатирическом его претворении и составляет основную ценность «Недоросля», одного из самых долговечных произведений нашей литературы XVIII в.; именно это делает Фонвизина, по словам Горького, родоначальником «великолепнейшей и, может быть, наиболее социально плодотворной линии русской литературы — линии обличительно-реалистической».

«Недоросль» был высшим творческим взлётом Фонвизина. После «Недоросля», уже разбитый параличом, Фонвизин пробовал и ещё писать в драматической форме. Сохранилось несколько попыток этого рода. В частности, дошла до нас ещё одна комедия Фонвизина «Выбор гувернёра». Но она далеко уступает во всех отношениях не только «Недорослю», но и «Бригадиру». Накануне своей смерти Фонвизин читал у Державина в присутствии И. И. Дмитриева ещё какую-то комедию под названием «Гофмейстер» (Вяземский полагает, что это и есть «Выбор гувернёра»).

Говоря об историко-литературном значении Фонвизина, следует особо подчеркнуть очень большую роль, которую он сыграл в развитии нашего литературно-прозаического языка. Батюшков недаром именно с ним связывает «образование» нашей прозы. В этом отношении большое значение имеют не только комедии Фонвизина, но и начало его мемуаров — исповеди «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях» и даже его частные письма из-за границы, язык которых отличается замечательной ясностью, сжатостью и простотой, значительно опережая в этом отношении даже «Письма русского путешественника» Карамзина.

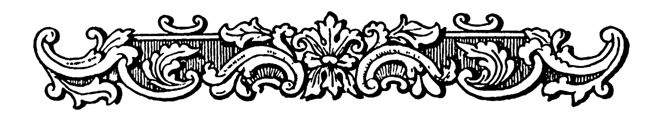
ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ.

Сочинения, письма и избранные переводы Д. И. Фонвизина, СПБ. 1866, под ред. П. А. Е ф р е м о в а, со вступительной статьёй и примечаниями А. П я т к о в с к о г о «О жизни и сочинениях Фонвизина» (стр. IX—LXII). Здесь собраны все оригинальные художественные произведения Фонвизина и ряд его статей, а из переводов: «Корион», «Слово похвальное к Марку Аврелию», «Торгующее дворянство» и небольшой отрывок из «Сифа». Значительно полнее «Первое полное собрание сочинений Фонвизина, как оригинальных, так и переводных, 1761—1792 гг.», 1888 (в него вошли все переводы). Однако и это издание не охватывает собой всего написанного Фонвизиным. Дополнительно см. ещё Н. С. Т и х о н р а в о в, «Материалы для полного собрания сочинений Фонвизина», СПБ, 1894. Ранняя редакция «Недоросля» напечатана Г. К о р о в и н ы м в сборнике «Литературное наследство», кн. 9—10, М. 1933, стр. 243—263. Важнейшие публицистические трактаты Фонвизина ни в одно собрание сочинений не вошли и опубликованы: «Краткое изъяснение о вольности французского дворянства и о пользе третьего чина» в «Архиве кн. Воронцова», кн. XXVI, СПБ. 1882, стр. 315—324 (без имени автора) и «Завещание Панина» — в книге Е. С. Ш у м и г о р с к о г о «Император Павел I. Жизнь и царствование», СПБ. 1907 (приложение, стр. 1—135); до того дважды публиковалось за границей.

Первой и единственной монографией о Фонвизине является книга П. А. В я з е м с к о г о «Фон-Визин», СПБ. 1848; перепечатана в полном

собрании сочинений Вяземского, т. V, СПБ. 1880 (в приложении даны переводы Фонвизиным шести басен Гольберга). Из многочисленных статей о Фонвизине наиболее значительны Н. С. Тихонравов, «Фонвизин» (в сочинениях Тихонравова, т. III, ч. 1, М. 1898, стр. 90—129); И. Н. Жданов, «Фонвизин» (в «Сочинениях» Жданова, т. II, СПБ. 1907, стр. 135—192); А Н. Веселовский, «Фонвизин» (в «Истории русского театра» под ред. В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса, т. I, М. 1914, стр. 341—356; там же заметка В. Всеволодского-Гернгросс «Первые постановки «Бригадира» и «Недоросля», стр. 357—364) и, в особенности, статья В. О. Ключевского «Недоросль» Фонвизина. Опыт исторического объяснения учебной пьесы» («Очерки и речи», т. II, П. 1918, стр. 274—301). Новейшая работа о «Недоросле» — статья Л. Г. Барага «Комедия Фонвизина «Недоросль» и русская литература конца XVIII века» (в сб. «Проблемы реализма в русской литературе XVIII века», М. — Л. 1940, стр. 68—120). Важное значение для изучения языка и стиля Фонвизина имеет составленный К. Петровым «Словарь к сочинениям и переводам Фонвизина», СПБ. 1904.

Сочинения В. И. Лукина были переизданы под ред. П. А. Ефремова, со статьёй А. Пыпина «Владимир Лукин» (В. И. Лукин и Б. Ельчанинов, «Сочинения и переводы», СПБ. 1868). Комическая опера М. Попова «Анюта» перепечатана в сборнике «Русская литература XVIII века» под ред. Г. А. Гуковского, Л. 1937, стр. 239—248. Комическая опера А. О. Аблесимова «Мельник, колдун, обманщик и сват» вошла в издание его сочинений 1849 г. и неоднократно переиздавалась отдельно. См. ещё сборник «Комическая опера XVIII века» с предисловием и под ред. И. Розанова и Н. Сидорова, М. 1913. Комическая опера М. Матинского «С.-Петербургский Гостиный двор» переиздана в 1890 г. Пьесы Верёвкина собраны не были. Комедия «Так и должно» была издана в 1773 г. и вошла в ч. XIX «Российского Феатра или полного собрания всех российских феатральных сочинений», СПБ. 1788, стр. 155—238; комедия «Точь-в-точь», отд. изд., СПБ. 1785, и в «Российском Феатре», ч. XXXIII; Комедии, т. XVI, СПБ. 1790, стр. 133—178. О Верёвкине: Н. Тупиков, «М. И. Верёвкин. Историко-литературный очерк», СПБ. 1895, и С. Елеонский, «Пугачёвщина в дворянской литературе XVIII века. «Точь-в-точь» М. Верёвкина». «Литературное наследство», кн. 9—10, стр. 433—438.



ИРОИ-КОМИЧЕСКАЯ ПОЭМА И ШУТЛИВАЯ СТИХОТВОРНАЯ ПОВЕСТЬ: ВАСИЛИЙ МАЙКОВ; БОГДАНОВИЧ.

В сатирической журналистике, особенно в «Трутне» и «Живописце» Новикова и в драматургии 60-х—80-х годов, в особенности в «Недоросле» Фонвизина, всё сильнее дают себя чувствовать элементы народности и реальности изображения, жизненной правдивости. Эти же элементы начинают проникать и в нашу классицистическую поэзию. Одним из своеобразных выражений этого процесса является развитие в нашей поэзии последней трети века особого стихотворного жанра бюрлескной (burlesque от итальянского burla — шутка, насмешка) или так называемой ироикомической поэмы.

Два рода бюрлеска.

От античности до нас дошла литературная пародия на «Илиаду» — герое-комическая поэма «Война мышей и лягушек». Она ошибочно приписывалась также Гомеру, но на самом деле отделена от поэм Гомера несколькими веками, отражая совсем другое — скептическое — отношение к миру гомеровской мифологии. Смешанный жанр герое-комической поэмы, как и непочтительно-издевательское отношение к категории героического и возвышенного, никак не соответствовали классицистической эстетике и поэтике. Поэтому не случайно в «Искусстве поэзии» Буало жанр этот ещё вовсе отсутствует. Наоборот,

возникает он около этого же времени как раз за пределами классицизма, вне его социальных и литературных рамок. В середине XVII в. (1648—1652 гг.) появилась поэма французского писателя Поля Скаррона «Перелицованный Вергилий» («Virgile travesti»). Один из ранних воинствующих буржуа и представителей реализма во французской литературе, Скаррон, в этой поэме, как и ещё в нескольких аналогичных произведениях, последовательно и остроумно высмеивает «высокие» формы классицистической поэзии. Его «Перелицованный Вергилий» — шутовской пересказ-пародия на нарочито сниженном, подчас грубо вульгарном языке знаменитой «Энеиды» Вергилия — однако из наиболее почитаемых образцов для французских классицистов (в качестве такового она фигурирует и в «Искусстве поэзии» Буало), — ценившейся ими не только по своим литературным достоинствам, но и по своей политической тенденции: «Энеида» прославляла императорскую власть Августа. Пародия Скаррона приобрела исключительную популярность и вместе с появившимися почти одновременно аналогичными произведениями другого французского поэта, ныне совершенно забытого, Дассуси, явилась основоположницей стиля бюрлеск.

В «Искусстве поэзии» Буало резко выступает против бюрлеска, беспощадно высмеивающего всё то, что для классицистов являлось высшими ценностями, образцами непогрешимого художественного совершенства. Не удовлетворяясь этим, Буало решает противопоставить всё растущей популярности травестированной Энеиды «короля бюрлеска» Скаррона свой «новый род бюрлеска». В 1674 г. он пишет герое-комическую поэму «Налой» («Poème heroï-comique» «Le Lutrin»). «Налой» построен по принципу, прямо противоположному литературно-художественной направленности «перелицовок» Скаррона. Последний, подобно автору «Войны мышей и лягушек», снижал высокое; Буало, наоборот, основывает комический эффект создаваемого им нового жанра на своеобразном возвышении низкого. Он берёт незначительное происшествие (содержание «Налоя» — ссора между казначеем и певчим одной провинциальной церкви по вопросу о том, где стоять налою) и повествует о нём стилем героической поэмы. «В мои намерения, — пишет он в предисловии к «Налою», — входило создать на нашем языке новый род бюрлеска, ибо вместо того чтобы, как в прежнем бюрлеске, Дидона и Эней говорили подобно селёдочницам и крючникам, здесь часовщица и часовщик говорят подобно Дидоне и Энею». Так в репертуар классицистических жанров вошёл и жанр «ирои-комической поэмы», как передавали термин Буало у нас в XVIII в. Жанр этот, однако, не воспринимался у нас в той его заострённо-полемической противопоставленности скарроновскому типу бюрлеска, с какой он был декретирован Буало. Тредиаковский в своей «Эпистоле к Аполлину» 1735 г., наряду с вождями французского классицизма — Корнелем, Расином, Буало, Мольером, сочувственно упоминает и Скаррона («Был Виргилия Скаррон осмеять шутливый»). Правда, при переводе «Искусства поэзии» Буало Тредиаковский делает к имени одного из главарей бюрлеска Дассуси (Дасусия, как он его называет) следующее выразительное примечание: «Негодный пиит, который перевёл шутовскими стихами Превращения Овидиевы. Перевод сей есть сбор изображений самых подлых и грубых», но тут же он снова упоминает «славного Скаррона». Сумароков же в «Эпистоле о стихотворстве» прямо узаконивает оба рода бюрлеска, в качестве двух совершенно равноправных жанров (эклектизм этот не случаен; так же эклектически сочетает Сумароков Расина, Вольтера и Шекспира, Мольера и Детуша):

Еще есть склад смешных геройческих поэм,
И нечто помянуть хочу я и о нем:
Он в подлу женщину Дидону превращает
Или нам бурлака Енеем представляет,

Являя рыцарьми буянов, забияк.
Итак таких поэм шутливых склад двояк...

И далее Сумароков формулирует основные стилевые принципы обоих родов «шутливых поэм». В первом — скарроновском «складе»: «Стихи, владеющи высокими делами... пишутся пренизкими словами». Во втором «складе», образцом которого является «Налой» Буало: «Надобно, чтоб муза подала высокие слова на низкие дела». Дальше «упоминания» жанра и теоретических формулировок Сумароков в этом отношении не пошёл. При всём огромном жанровом разнообразии его творчества, жанра «смешной геройческой поэмы» мы у него не находим, хотя самый принцип «скарронизма», травестирования был ему не чужд (см. его «Оду от лица лжи», отчасти «вздорные оды» и др.). В 1769 г. несколько своих бюрлескных, сатирико-пародийных поэм опубликовывает писатель-разночинец, литературный антагонист классицизма М. Д. Чулков. Однако наиболее удавшийся и оригинальный образец русского бюрлеска создаётся именно на почве классицизма. Основоположником и самым выдающимся мастером нашей «ирои-комической поэмы» явился один из непосредственных учеников Сумарокова, поэт Василий Майков.

Литературная деятельность Василия Майкова. Василий Иванович Майков (1728—1778) был сыном ярославского дворянина. Начал было учиться в петербургской академической гимназии, но курса не кончил, поступив на военную службу в гвардейский Семёновский полк, где пробыл до 1761 г. Образование в силу этого Майков получил весьма ограниченное, в частности, — случай очень редкий для писателя-дворянина того времени — не знал ни одного иностранного языка. В дальнейшем, то на службе (товарищем московского губернатора и т. п.), то в отставке, жил в Москве или в Петербурге. В 1771 г. неудачно завёл полотняную фабрику, сделался членом Вольного экономического общества. С ранних лет Майков интересовался театром, дружил с наиболее выдающимися актёрами: Ф. Волковым (отец Майкова покровительствовал ярославскому театральному начинанию Волкова), Дмитревским; позднее тесно сошёлся с Сумароковым и его группой; сблизился с литературным кружком Хераскова и с 1762 г. начал печататься в его журналах; в 1769 г. принимал участие в «Трутне» Новикова. По своим общественно-политическим взглядам Майков был типичным дворянином-просветителем сумароковского толка, противником деспотизма, но убеждённым сторонником социальной гегемонии дворянства. Пугачёвское восстание усилило его крепостнические тенденции: в 1777 г. он пишет комическую оперу («пастушескую драму с музыкой») «Деревенский праздник, или увенчанная добродетель». Предваряя Карамзина, Майков рисует в ней в самых идиллических тонах отношения между «барином и отцом»—помещиком, «утеха» которого в довольстве и богатстве его крестьян, и этими последними, которые радостно платят положенный с них оброк и блаженствуют «за господской головой». Около этого же времени Майков сделался масоном.

Майков писал и торжественные оды, в которых, по его собственным словам, «подражал» «преславному певцу Россов» «несравненному Ломоносову». Но гораздо ближе ему «прекраснейших стихов разумнейший творец», «Вольтеру друг, честь Российския страны», Сумароков. В «Оде о вкусе», написанной Майковым за год до смерти и обращённой к Сумарокову, он выдвигает совершенно сумароковские литературно-теоретические принципы: противопоставляет «пышности» и «грому» «согласный с природой вкус» — «чистоту и ясность слога». Именно «любимец муз» Сумароков указал ему «путь на Парнас»; с этого времени его главное стремление — идти в литературе по следам учителя: «К Парнасу путь уже мне ведом: || Твоим к нему иду я следом».|| «Тебе во след всегда лечу». Но Майков не только следует за Сумароковым, но и продвигается дальше, развивая тенденции, заложенные в его творчестве. Следуя заветам и примеру своего учителя, Майков писал, по его собственному выражению, «то, что на ум взбредет», т. е. в самых различных стихотворных жанрах — философические оды, духовные стихотворения, послания, сатирические басни, сонеты и т. д. Написал он и две трагедии. Но самым популярным, наиболее художественно удавшимся и значительным в его творчестве оказался теоретически допущенный Сумароковым в литературу, но лично им не разработанный жанр «смешных геройческих поэм».

Первая ирои-комическая поэма Майкова «Игрок ломбера» была опубликована им в 1763 г. и за короткое время выдержала три издания. Если не бо́льшей, то гораздо более длительной популярностью пользовалась другая его ирои-комическая поэма, вышедшая почти десять лет спустя, до начала издания Новиковым своего «Живописца», в 1771 г., — «Елисей или Раздраженный Вакх». Именно эта поэма и явилась в глазах современников наиболее типичным образцом нового в нашей литературе жанра, «первой у нас правильной шутливой поэмой», как аттестует её в своём «Словаре» Новиков. Однако, «правильность» эта, как увидим, далеко не умещалась в рамки тех правил, которые установил для классицистической «poème heroï-comique» Буало.

«Игрок ломбера». «Налой» Буало был для Майкова весьма авторитетным образцом. В его бумагах сохранилось даже начало перевода этой поэмы (оно до сих пор не опубликовано). «Игрок ломбера» в основном сделан также по принципу именно того «нового рода бюрлеска», который выдвинул Буало.

Содержание «Игрока ломбера» заключается в следующем. Молодой дворянин Леандр проигрывает в ломбер — модную карточную игру того времени — «все свое именье»; в слезах и отчаянье он трое суток не может сомкнуть глаз. Наконец, сжалившись над ним, Морфей посылает ему сон; однако мысль о картах и своём проигрыше не оставляет его и спящего. Он попадает во сне сперва на своего рода карточный Олимп, где обитают в виде богов и богинь карточные фигуры, затем в подземное царство — Аид, где вершится строгий суд над несчастными игроками.

«Игрок ломбера» вполне отвечает требованию, сформулированному Сумароковым в отношении ирои-комической поэмы типа «Налоя» Буало. «Низкие дела» — такое весьма обыденное происшествие, как сон незадачливого игрока — излагаются «высокими словами» — стилем и языком героической поэмы:

Стремится дух воспеть картежного героя,
Который для игры лишил себя покоя;
Бессонницы, труда, и голоду, и слез,
И брани, и побой довольно перенес;
От самой младости в игре что обращался
И в знак достоинства венцом от карт венчался,
Сплетенным изо всех украшенных мастей,
Из вин и из жлудей, из бубен и червей.

Таково начало поэмы, соответствующее традициям зачина героической эпопеи. В таком же «высоком штиле» выдержан почти весь дальнейший рассказ:

И се с десной страны предстал пред трон игрок,
Которого низверг в то царство злобный рок,
Он, житие свое вещая все подробно,
«О, есть ли, — возопил, — где зло сему подобно...»

Но поэма Майкова не только рассчитана на комический эффект несоответствия формы и содержания; она преследует и чисто дидактическую цель, давая весьма подробное и выдержанное в специфически-карточной терминологии описание игры в ломбер (для незнающих правил этой игры поэма местами почти невразумительна). Майков вкладывает в своё произведение и специфическую мораль, предназначенную непосредственно для игроков. Верховное карточное божество — шпадилия или шпадиль (туз пик, являющийся в игре в ломбер главным козырем) — учит злополучного Леандра, что войти в «храм ломбера» — преуспеть в игре — можно только, идя «золотыми воротами» «воздержности», т. е. играя осторожно — с уменьем и без азарта. Всё это держит первую поэму Майкова в рамках традиционно-классицистической поэтики. Зато вторая поэма «Елисей или Раздраженный Вакх» эти рамки явно не только раздвигает, но, в сущности говоря, и прямо разламывает.

«Елисей или Раздраженный Вакх». Содержание обширной — в пяти песнях — поэмы составляют авантюрные, зачастую излагаемые в манере фацеций и наших повестушек XVII—XVIII вв., похождения силача-ямщика Елисея, — Елеси, как ласково называет его автор.

В основе завязки поэмы лежит некий злободневный момент — повышение откупщиками цен на крепкие напитки. Бог вина — Вакх чрезвычайно раздражён этим (отсюда и название поэмы): ненавистное ему «племя злых откупщиков» богатеет, а его верных служителей-пьяниц, которые не в силах покупать вздорожавшие пития, становится всё меньше. Он решает жестоко отомстить откупщикам и с этой целью внушает «красе» ямщиков—картёжнику, пьянице, буяну и знаменитому кулачному бойцу—Елисею мысль разгромить один из наиболее крупных петербургских питейных домов.

Елисей производит страшный дебош, но является полиция и забирает его в тюрьму. Обескураженный Вакх возносится на небеса и приносит жалобу на откупщиков царю богов и своему отцу Зевесу. Тот посылает на помощь Елисею небесного «посла и вора» Ермия (Гермеса). Ермий является в полицейский дом, где и обретает спящего крепчайшим сном Елисея бок о бок с растерзанной и пьяной «молодкой». Ермий переодевает Елесю в её платье и переносит его в «Калинкин дом» — работный дом для «распутных жен». Очнувшийся там через некоторое время Елеся спьяна принимает работный дом за женский монастырь, девиц — за монахинь, а их начальницу — за игуменью; с последней Елеся быстро заводит роман, но в самый неподходящий момент неожиданно появляется также пленённый начальницей «командир стражи», и Елисея снова забирают в тюрьму. Ермий опять освобождает его и на этот раз снабжает шапкой-невидимкой. С помощью последней Елисей проникает в дом к откупщику, забавляется с его женою, опустошает винные погреба купцов, наконец вмешивается в кулачный бой между купцами и ямщиками. Но Зевес решает положить предел его подвигам: во время боя кто-то сшиб с Елеси «ненароком» шапку-невидимку. Его снова схватывают и на этот раз забирают в солдаты.

И в самом сюжете «Елисея», и в характере разработки его Майков словно бы прямо следует предписаниям, которые выдвигал Сумароков для составления «смешной геройческой поэмы» типа «Налоя» Буало.

Таких поэм искусному творцу
Велит перо давать дух рыцарский борцу.
Поссорился буян: не подлая то ссора,
Но гонит Ахиллес прехраброго Гектора.
Замаранный кузнец в сем складе есть Вулкан,
А лужа от дождя, не лужа — океан.
Ребенка баба бьет: то гневная Юнона.
Плетень вокруг гумна: то стены Илиона.

В «Елисее» имеем и подробное описание кулачных боёв, и «буяна» героя-ямщика, в развязке поэмы приравниваемого к Ахиллесу. Однако в разработке «низких дел» Майков не останавливается только на этом мотиве, а идёт гораздо дальше, причём в объёме показа им «низкой» действительности становится в прямое противоречие с требованиями и заветами Буало. Восхваляя в «Искусстве поэзии» произведения французского сатирика конца XVI — начала XVII в. Ренье, Буало, вместе с тем, прибавлял: «О если б он в стихах, с их солью и огнём || Не так бы часто муз водил в публичный дом». Майков в своей поэме как раз ведёт музу в запрещённые законодателем классицизма места: почти всё время даёт грубо-натуралистические описания быта и нравов петербургских кабаков, полицейского участка, «монастыря» «распутных жён». Наконец, что самое главное, взяв содержанием своей поэмы «низкие дела», Майков отнюдь не описывает их, как то требовал, вслед за Буало, Сумароков, «высокими словами». Больше того, поэма Майкова прямо полемически направлена против «высоких слов».

Например описывается кулачный бой Елеси с купцами:

Так новый сей Аякс иль паче Диомид,
Имея на челе своем геройский вид,
Вломился и делит кулачные удары.
Побегли ямщики как робкие татары,
Когда на их полях блеснул российский меч:
Так должны ямщики тогда все были бечь...
Но слог сей кудреват и здесь не очень кстати,
Не попросту ль сказать, они должны бежати...

Через несколько строк снова:

О бой, ужасный бой! Без всякия корысти,
Ни силы конские, ни мужеские лысти,
Не могут быстроты геройския сдержать...
Всё хочется словам высоким подражать.
Уймися, мой гудок, ведь ты гудишь лишь вздоры,
Так надобны ль тебе высоких слов наборы?
Посредственная речь тебе теперь нужна,
И чтобы не была надута ни нежна;
Ступай своим путём, последуя Скаррону...

«Следовать Скаррону» — это и было основным художественным заданием майков-

ского «Елисея». Поэма Майкова прямо открывается призывом к тому же Скаррону — помочь поэту в его начинании:

А ты, о душечка, возлюбленный Скаррон!..
Приди, настрой ты мне гудок иль балалайку,
Чтоб я возмог тебе подобно загудить,
Бурлаками моих героев нарядить;
Чтоб Зевс мой был болтун, Ермий — шальной детина,
Нептун — как самая преглупая скотина,
И словом, чтоб мои богини и божки
Изнадорвали всех читателей кишки.

«Изнадорвать кишки» читателей, выставляя в смешном виде условные высокие образы и символы классицистического Парнаса, — против подобного кощунственного травестирования и восстал Буало как гневными тирадами в «Искусстве поэзии», так и своим «Налоем».

«Травестированного Вергилия» Скаррона (перевода его на русский язык не было) Майков, очевидно, не читал. О самом Скарроне он, видимо, знал более по наслышке. В одном месте «Елисея» он едва ли не путает его с другим французским писателем, Пироном. Но самый принцип скарронизма — бюрлескного пересмеивания — он вполне усвоил. Вот, например, описание того, в каком виде нашёл Вакх, прибывший на небеса, отца богов Зевеса с его супругой:

Юнона не в венце была, но в треухе,
А Зевс не на орле сидел, на петухе;
Сей голову свою, меж ног его уставя,
Кричал: какореку! Юнону тем забавя.
Владетель горних мест, меж облачных зыбей
Заснул и подпустил Юноне голубей,
От коих мать богов свой нос отворотила
И речью таковой над мужем подшутила,
Возведши на него сперва умильный взгляд:
«Или и боги так, как смертные, шалят?
Знать слишком, батька мой, нектарца ты искушал!»

Боги, которые «подпускают голубей», — дальше этого было некуда идти в грубо непочтительном отношении к традиционно-мифологическим святыням классицизма.

По самой своей форме «Елисей» представляет собой типично перелицованную поэму. Написанный стихотворным размером классицистической эпопеи, оснащённый её традиционными формулами (зачин, обращение к лире и т. п.), перемешивающий события реальной жизни с «чудесным» (вмешательство в земные дела и происшествия греческих богов), «Елисей» представляет собой явную пародию на героический эпос. Элементы пародирования имеются и в ряде отдельных эпизодов поэмы (гнев Вакха на откупщиков, лежащий в основе сюжетной завязки «Елисея», пародийно соответствует знаменитому гневу Ахиллеса в «Илиаде», играющему такую же сюжетообразующую роль, и т. п.). Мало того, у Майкова имелся более непосредственный и весьма злободневный объект для пародирования, полностью совпадающий при этом с таковым же Скаррона. Это был стихотворный перевод на русский язык «Энеиды» Вергилия, сделанный общественно-политическим и литературным антагонистом «сумароковцев», официозным поэтом-одописцем Василием Петровым.

В 1770 г. была опубликована 1-я песнь перевода Петрова. В «Предуведомлении» Петров полемически противопоставлял свой «благородный труд» над «героической поэмой» Вергилия, который «никому не обиден», произведениям «нескромных сатириков», которые, «употребляя во зло» «драгоценную вольность, дарованную умам от Екатерины Премудрой», «учатся нападать на всех без разбору» и «во вред ближнего по свету рассевают» «напоенные ядом лоскутки». Петров явно имеет здесь в виду сатирические журналы 1769 г. Одновременно Петров подчёркивает, что свой труд над Вергилием он совершал при непосредственной поддержке и одобрении со стороны императрицы. Позднее он указывал, что она внесла в его перевод даже ряд исправлений. Официозный характер перевода Петрова был таким образом налицо. Однако «нескромные сатирики» в лице Василия Майкова приняли вызов, ответив на высокую поэму Вергилия озорной пародией. Так весь эпизод с пребыванием Елисея

в Калинкином доме, его «роман» с начальницей, его рассказ ей о драке зимогорцев с валдайцами, его последующее бегство и отчаянье начальницы пародируют один из наиболее прославленных эпизодов «Энеиды» — роман Энея с Дидоной. Сама любострастная старуха-начальница представляет собой не что иное, как «перелицованную» Дидону. Пародирует Майков и самый язык — «высокий штиль» петровского «Энея». Рассказывая, например, как могучий «детина», ямщик Елисей, едва появившись в питейном доме, «мгновенно укротил» пьяный шум и гам, Майков продолжает: «Под воздухом простер свой ход веселый, чистым || Поехал как Нептун по вод верхам пенистым». Но поэт тотчас же сам себя перебивает: «Прости, о муза! мне, что так я захотел||И два сии стиха неистово воспел». «Два сии стиха» (в поэме они взяты курсивом) представляют собой прямую пародию на стихи из «Энея» Петрова. Однако, «следуя Скаррону» в бюрлескном перелицовыванье «высокого», В. Майков, как мы видели, вводит в свою поэму, в качестве основной сюжетной линии, не «высокие», а «низкие» дела, т. е. сливает в рамках одного произведения оба рода «смешных геройческих поэм» — и типа Буало, и типа Скаррона, — которые теоретически намечал Сумароков. В этом и заключается несомненная оригинальность майковской поэмы. Но значение её этим не ограничивается.

Выбор Майковым в герои своей поэмы простого ямщика, обильное введение в поэму жанровых эпизодов из жизни представителей общественных низов, почти социального дна — колодников, пьяниц, проституток — было отнюдь не выражением демократической настроенности Майкова, а своего рода литературной игрой в демократизм, мотивированной специфически-литературным же заданием. Демократизм поэмы был для самого её автора всего лишь литературным приёмом. Несмотря на это, поэма Майкова била дальше поставленной себе автором цели. Объективно в литературу классицизма с могучим удальцом-ямщиком Майкова, которым сам автор, несмотря на иронически-снисходительное к нему отношение, не может порой не любоваться, вливалась некая новая и действительно демократическая струя. Замечательна в этом отношении и яркая фольклорная расцветка ряда мест «Елисея», так же как тесная связь его с нашей «низовой» повествовательной рукописной литературой. Близость к фольклору ощущается и в некоторых других произведениях Майкова, в особенности в его баснях, которые после ирои-комических поэм представляют собой наиболее значительный раздел его творчества. Некоторые из басен представляют собою просто пересказ народных сказок (такова, например, басня «Крестьянин, медведь, сорока и слепень») или основаны на мотивах, широко распространённых в народном эпосе (басня «Повар и портной», некоторые стихи которой перефразируют слова народной песни, и др). Характерно, что наряду с традиционно-«ломоносовской» торжественной одой, написанной Майковым на повторное взятие русскими войсками в 1769 г. крепости Хотина, он начал было складывать стихи на тот же сюжет в форме народной исторической песни. С элементами фольклора неоднократно сталкиваемся и в «Елисее». Так, среди всякого рода мифологических имён и атрибутов, в поэме несколько неожиданно фигурирует шапка-невидимка наших народных сказок. В другом месте поэмы (песнь первая), выряжая своего Вакха в «персидский кушак» и «соболью шапочку», Майков специально оговаривает, что он заимствует этот наряд из «привольной» бурлацкой песни:

Из песни взят убор, котору у приволья
Бурлаки Волжские напившися поют,
А песенку сию Камышенкой зовут, —
Река, что устьецом в мать-Волгу протекает.
Искусство красоты отвсюду извлекает.

Майков извлекает «красоты» для своей поэмы, действительно, «отвсюду» — из самых разнообразных, в том числе подчас и прямо запрет-

ных, для классицистов источников. Ряд любовных эпизодов «Елисея» восходит к рукописным повестям XVII—XVIII вв. Описывая во второй песне крепкий сон своего Елисея, Майков с добродушной шутливостью обращается к безыменным авторам тех популярных рукописных повестей XVIII в., которые так презрительно третировал его учитель Сумароков и другие классицисты.

Могучий буян-ямщик поэмы дан Майковым в образе «витязя»-удальца с чисто народной широтой и размахом. Весьма оригинален и грубоватый юмор поэмы. Комизм «Елисея» — не заёмный тонкий смех французской классицистической «правильной комедии», не безудержный фарсовый хохот традиционных штук итальянской comedia dell'arte; комизм поэмы в наиболее удавшихся её местах сквозит нашим подлинным народным юмором. Вообще, если первая поэма Майкова «Игрок ломбера» не имела в себе ничего специфически русского (вспомним самое имя героя — Леандр), «Елисей» — и в этом и заключается его сила — тесно связан с русской и ни с какой иной действительностью.

Нарочитая грубость содержания и языка отталкивали от «Елисея» многих дворянских читателей. Не только кн. П. Вяземский, но даже декабрист Бестужев не видели в «Елисее» никаких достоинств. Всё это, однако, уравновешивается тем, что подлинный юмор «Елисея» был полностью оценён Пушкиным. «Елисей истинно смешон», — писал, возражая тому же Бестужеву, ссыльный Пушкин, зачитывавшийся поэмой Майкова ещё в лицейских стенах, как это видно из собственного его признания в черновых строфах «Онегина»:

В те дни, когда в садах лицея
Я безмятежно расцветал,
Читал охотно Елисея,
А Цицерона проклинал...

Эту задорно-смешную народную весёлость «Елисея», этот непринуждённо-громкий «истинный» смех, вдруг звонко раскатившийся по чинным, размеренным и холодным анфиладам классицистической поэзии, Пушкин не случайно противопоставлял «Цицерону», т. е. школьным прописям традиционной морали. «Школьному напеву» высокой классицистической поэмы, её обязательным «нравоучениям» противопоставлял своего «Елисея» и сам Майков. Правда, создавая свою поэму, Майков отнюдь не собирался выступать против поэтики классицизма вообще. Наоборот, на протяжении всей своей литературной деятельности он стремился работать именно как поэт-классицист, преданный ученик и продолжатель Сумарокова. И всё же классицизм в его поэме независимо от желания автора в ряде существенных моментов приходил к своему собственному отрицанию. Это было не маловажным симптомом в истории развития нашего классицистического стиля. Кумиры классицизма ещё стояли на своих местах, но прежнего суеверно-благоговейного отношения к себе со стороны своих адептов они уже не вызывали.

Бюрлескная поэма после Майкова. Явившись, с точки зрения современников, образцом ирои-комической поэмы, «Елисей» оставался в литературе XVIII в., в сущности говоря, и единственным её образцом: школы продолжателей и подражателей Майков не создал. В 90-е годы появилась колоссальная по размерам (около 22 000 стихов) бюрлескная поэма Н. П. Осипова (1751—1799) «Вергилиева Энеида, вывернутая на изнанку» (сам Осипов не кончил своей перелицовки, продолжение и окончание её уже в начале XIX в. принадлежит А. Котельницкому). Но поэма Осипова-Котельницкого и по форме, и по своему характеру мало похожа на «Елисея», восходя в гораздо большей степени к западноевропейским перелицовкам «Энеиды». Пушкин и прямо противопоставлял «истинно смешному» «Елисею» Майкова «холодного однообразного Осипова». Но перелицовка Осипова послужила, в свою очередь, образцом для замечательной поэмы «Вергилиева Энеида» знаменитого украинского писателя, зачинателя новой украинской литературы И. П. Котляревского. С Осиповым современники связывали и первое употребление нового для поэмы стихотворного размера — четырёхстопного ямба, канонизованного впоследствии «Русланом и Людмилой» Пушкина.

В начале XIX в. линия ирои-комической поэмы до некоторой степени и очень не надолго была возобновлена в комических поэмах В. Л. Пушкина «Опасный сосед» и, в особенности, А. А. Шаховского «Расхищенные шубы». Но это было и концом жанра. Шуточные поэмы А. С. Пушкина происходят уже из совсем других источников, хотя от «Руслана и Людмилы», «Гавриилиады» и даже «Домика в Коломне» кое-какие нити могут быть протянуты и к майковскому «Елисею». Вскоре после «Елисея» во второй половине 70-х — начале 80-х гг. в нашей литературе появилась другая поэма, также являющаяся травестированным произведением, но написанная совсем в иной, во многом прямо противоположной поэме Майкова стилевой манере. Эта поэма — знаменитая «Душенька» Богдановича.

Литературная деятельность Богдановича. Ипполит Фёдорович Богданович (1743—1803) родился в бедной украинской дворянской семье. Десяти лет он был определён на службу в московскую юстиц-коллегию, но, по его собственным словам, «к приказной службе склонности не оказал». Наоборот, с ранних лет пристрастился к живописи, музыке и поэзии, к которой «особливо получил вкус чтением стихотворных сочинений» Ломоносова. Стихотворные опыты самого Богдановича обратили на него внимание Хераскова, который устроил его студентом в Московский университет и поселил у себя в доме. Богданович стал печататься в изданиях Хераскова. В 1763 г. он редактировал журнал «Невинное упражнение», издававшийся под покровительством Е. Р. Дашковой. Через Дашкову он вошёл в круги дворянской оппозиции, стал служить переводчиком под началом сперва Петра, потом Никиты Панина (в 1766—1769 гг. — секретарём русского посольства в Дрездене). Богданович был в эти годы, подобно молодому Фонвизину, вольнодумно настроен. В журнале «Невинное упражнение» он опубликовал свой перевод знаменитой поэмы Вольтера «На разрушение Лиссабона», помещал переводы из материалистической книги Гельвеция «Об уме», позднее перевёл антифеодальную комедию Вольтера «Нанина, или побеждённый предрассудок», знаменитое рассуждение аббата Сен-Пьера «О вечном мире» (в сокращении Ж. Ж. Руссо) и др. В 1765 г. появилась его дидактическая поэма в трёх песнях «Сугубое блаженство» — утопия о «первоначальном» «золотом веке» в жизни человечества, когда люди жили без корыстолюбия, частной собственности, «ревнивости» и т. п. В этой идиллической утопии многое навеяно Руссо, но Богданович одновременно категорически выступает против его тезиса о пагубности просвещения и науки:

Хоть строгий философ науки отвергает
И представляет нам последующий вред,
Но правильно ль за то он пользы обвиняет,
Когда причины их причины стали бед.

Сам он, наоборот, восторженно славит науки, как источник всех «благ», «совершенств» и «славных дел». Но и в самый разгар «вольтерьянства» Богдановича, в пору наибольшей близости к Паниным, его политическая оппозиционность носила весьма ограниченный характер. Выпущенный им анонимно в 1773 г. сборник его стихов «Лира или собрание разных в стихах сочинений и переводов некоторого Муз любителя» он посвящает императрице и наполняет похвалами ей, в частности помещает переводы комплиментарных стихов западных писателей — Вольтера, Мармонтеля и др. Мало того, к строкам Мармонтеля, в которых автор «Велизария» призывает Екатерину даровать своему народу единственное благо, которого ему ещё нехватает,— свободу («Щастливому в твоём владении народу || Осталося иметь едину лишь свободу; || Единой вольности ему недостает»), Богданович делает следующую, в высшей степени характерную, сноску: «Сии стихи писаны чаятельно прежде заведения в Санктпетербурге Академии свободных художеств; или г. Мармонтель не имел тогда известия ни о сем заведении, ни о вольности в России». В дидактической поэме Богдановича избавление от последовавшей за «золотым веком» анархии, в которую повергли людей проявившиеся вдруг в них пороки, несёт с собой кроткий царь. «Благотворяща власть» царя и есть «сугубое» (то есть удвоенное по сравнению с «золотым веком») блаженство народов. Особенно подчёркивается это во второй, сокращённой редакции поэмы, которую под названием «Блаженство народов» Богданович ввёл в свой сборник «Лира».

Восстание Пугачёва и наступление потёмкинского режима окончательно приблизили Богдановича к правительственному лагерю. Этому способствовал обеспечивший его служебную и литературную карьеру чрезвычайный успех при дворе его основного и центрального произведения — поэмы «Душенька» (первая часть — «книга» — была опубликована под названием «Душенькины похождения» в 1778 г., вся поэма — в 1783 г.; Богданович и после этого продолжал шлифовать свою поэму, внеся ряд изменений в последующие 2-е и 3-е издания её). «Благоволение» Екатерины, начиная с «Душеньки», неуклонно сопровождало все его новые произведения, вознаграждаемые пожалованием то перстней, то табакерок, а то и денег «на заплату долгов».

В 1786 г., по поручению императрицы, он написал лирическую комедию «Радость Душеньки»; в 1787 г. к 25-летию царствования Екатерины — драму «Славяне»; «по именному монаршему повелению, — как он сам подчёркивает в своей автобиографии, — сочинил из русских пословиц два театральных представления, кои также удостоены монаршего благоволения». Вообще, подобно мастеру громозвучной оды В. Петрову, Богданович сделался официозным поэтом, признанным мэтром в области «интимной»,

«лёгкой» поэзии, окрашенной в тона столь модной при екатерининском дворе «пасторальной» народности. Однако после «Душеньки» ничего сколько-нибудь значительного создать ему не удалось.

По своей литературной позиции Богданович, который начал с увлечения одами Ломоносова, примыкал к Сумарокову («врага пороков, писателя наших дней, почтенного Сумарокова» с уважением упоминает он в «Душеньке») и его последователям и продолжателям — в первую очередь к Хераскову. Он и сам писал хвалебные оды, но не случайно одна из них называется «Ода, сочиненная очаковских полей пастушкою на взятие Очакова». Писал он и философические оды и басни, но наиболее характерными его жанрами являются жанры пасторали, идиллии, любовно-галантной пастушеской песенки, наконец, всякого рода стихотворных «безделиц» (загадок, мадригалов, стихов на заданные рифмы и т. п.), вплотную подводящих нас к соответствующим жанрам будущих вождей русского сентиментализма — Карамзина и Дмитриева.

Очень многие из стихов Богдановича подчёркнуто фольклоризованы. Однако об отношении его к фольклору лучше всего можно судить по следующему. В 1785 г. Богданович по поручению Екатерины опубликовал сборник русских пословиц, распределив их по отделам, снабжённым такими весьма выразительными заглавиями, как: «Благоверие», «Служба государю», «Почтение к вышним», «Нужная терпеливость» и т. п. Заглавия эти должны были тенденциозно отражать собой «народную мудрость» и те основные черты «нашего национального характера», которые уже были намечены самой Екатериной в её ответе на последний «вопрос» Фонвизина. Что касается самой формы пословиц, — она также была тщательно приглажена, «олитературена» Богдановичем: все они были переделаны в «правильные стихи», всё резкое и грубое из них было устранено; наоборот, Богданович сообщает им якобы народный язык, без нужды вводит слова «скать», «дескать» и т. п.

Такими же приукрашенными и искажёнными на галантно-придворный лад обычно являются элементы фольклора и в его поэзии. Свежесть и непосредственность народного творчества превращаются в его пасторальных песенках и идиллиях в рассчитанную наивность, подлинное чувство заменяется сентиментальной чувственностью.

Типична в этом отношении следующая его «Песня»:

У речки птичье стадо
Я с утра стерегла;
Ой Ладо, Ладо, Ладо!
У стада я легла.

А утки-то: кра, кра, кра, кра!
А гуси-то: га, га, га, га.
Га, га, га, га, га, га, га, га, га, га!..

(После каждого куплета полностью повторяется тот же пасторально-идиллический птичий хор-припев.) Между тем пастушка не заметила, что за кустиком притаился Иванушка, в объятиях которого она вскоре очутилась.

В другом стихотворении «Идиллия (а кто пожелает — песня)», опубликованном в 1786 г., автор вздыхает:

О! когда б я был пастушка
Вместо участи моей,
Я бы Клоин был подружка
И всегда играл бы с ней.

Дальше автор сожалеет, что он не травка, «где любезная сидит», не «цветочик» у неё на груди, не её овечка. Стихи заканчиваются словами:

Клоя, Клоя дорогая,
Позабудь, что я пастух,
Вобрази, что я цветочик,
Сделай мне счастливый день;
Вобрази, что я кусточик,
И приди ко мне под сень.

В подобном же роде другая «Песня» — «Пятнадцать мне минуло лет...», которая была положена на музыку и сделалась чрезвычайно популярным романсом, исполнявшимся вплоть до последнего времени.

Создавая такую рафинированную псевдо-народность, Богданович, наоборот, отшатывается от всего в литературе, что несло на себе в той или иной степени отпечаток действительной народности, воспринимавшейся им как недопустимая, непозволительная грубость. Характерна в этом отношении эпиграмма, написанная им от имени зрителя, в связи с постановкой на сцене фонвизинского «Недоросля»:

Почтенный Стародум,
Услышав подлый шум,
Где баба непригоже
С ногтями лезет к роже,
Ушел скорей домой.
Писатель дорогой!
Прости, я сделал то же.

Все эти черты, присущие поэтической манере Богдановича, сказались и на его лучшем, самом значительном произведении — поэме «Душенька».

«Душенька». Содержание «Душеньки» составляет известный миф о любви Амура и Психеи, получивший литературную обработку сперва в романе римского писателя II в. Апулея «Золотой осёл», затем в XVII в. у Лафонтена («Les amours de Psyché et de Cupidon» — в прозе со стихотворными вставками). К обработке Лафонтена «Душенька» особенно близка, хотя и отличается от неё в ряде существенных моментов.

Внешне Богданович сохраняет все основные черты мифа. Однако по существу «Душенька» представляет собою не пересказ последнего, а его лукавую «перелицовку». Перелицовка эта заключается в самом тоне рассказа, в шутливо-иронической манере изложения. В «Душеньке» нет демонстративно-нарочитой грубости майковского «Елисея», но ирония и скепсис автора доминируют над всем, не щадя ни богов, ни людей, в том числе даже самой героини поэмы при всём покровительственно-ласковом к ней отношении поэта. Травестированию древнегреческого мифа способствует и обильное включение в поэму элементов русского сказочного фольклора, переплетённого самым прихотливым образом с греческой мифологией. Меч, которым Геркулес «у гидры девять глав отсек», хранится в «арсенале» Кащея и называется именем Самосек, заимствованным из русских сказок. Атрибутами русских «нянюшкиных» сказок окружён и храм Венеры: «По сказкам знают все, что шёлковы луга, || Сытовая вода, кисельны берега || Богине красоты всегда принадлежали». Душеньку Венера отправляет за живой и мёртвой водой (по Апулею Психея должна зачерпнуть склянку стигийских вод). К змею, который стережёт источники живой и мёртвой воды, Душенька обращается со следующими словами:

О змей Горынич, Чудо-Юда,
Ты сыт во всяки времена,
Ты ростом превзошёл слона,
Красою помрачил верблюда...

Наконец, автор рядит свою греческую царевну в русский крестьянский наряд, превращая её в «Венеру под платьем», в «Венеру в сарафане». Неоднократно употребляет он и сказочную фразеологию: «Но можно ль описать пером», «за тридесять земель» и т. д. Однако все эти намеренно фольклорные черты имеют такое же отношение к действительному народному творчеству, как и переделка Богдановичем русских пословиц. В «Душеньке» Богдановича нет ни философской глубины античного мифа, ни мудрой непосредственности русских народных сказок, но зато ему удалось создать травестированное произведение, прямо противоположное майковскому «Елисею». А можно думать, что этого-то он и добивался.

Простонародным гудку и балалайке, к звукам которых приравнивает слог своей поэмы Майков, Богданович противопоставляет нежно-пасторальную свирель; герою-ямщику — героиню-царевну. Если Майков стремится своей безудержно-весёлой поэмой «изнадорвать читателям кишки», Богданович пишет свою «Душеньку» для того, чтобы «в часы прохлад,

веселья и покоя приятно рассмеялась Хлоя». Имеющиеся в «Душеньке» сатирические выпады окрашены в «улыбательные» тона и направлены чаще всего на врагов императрицы, в частности, на неприязненные ей сатирические журналы. Наоборот, по «Душеньке» рассыпаны тонкие комплименты Екатерине. Здоровой, подчас просто грубо-непристойной чувственности «Елисея» в «Душеньке» противопоставлена утончённо-пряная, рафинированная эротика. Грубо натуралистической поэме Майкова с её резким, «бурлацким» демократизмом противостоит изысканно-изящная галантная повестушка, представляющая литературную аналогию столь модному в искусстве того времени стилю рококо. В «Душеньке» имеется ряд сцен и эпизодов, прямо перенесённых в строки поэмы с живописных полотен художников рококо — знаменитого Буше и др. Таково, например, описание поездки Венеры по морю в раковине, влекомой двумя дельфинами, «как, — добавляет сам Богданович, — пишут на картинах». С тех же картин, с фарфора перекочевали в «Душеньку» хороводы зефиров, купидонов и т. п.

Но при всей противоположности майковскому «Елисею» поэма Богдановича сходна с ним в одном: она не меньше, если даже не больше, чем «Елисей», не умещается в рамках классицистической поэтики, являясь симптомом назревающих литературных сдвигов, формирующегося в недрах самого классицизма нового литературного направления — русского сентиментализма. Поэма Богдановича заканчивается дидактической прописью: «красота души» лучше «наружной красоты». Но эта дидактическая концовка присоединена чисто механически, никак не вытекая из характера героини, при всей её милой привлекательности щедро наделённой автором традиционно-«женскими» недостатками: излишней кокетливостью, любовью к нарядам, тщеславием, любопытством, легковерием и т. п., да и сам автор в предисловии прямо подчёркивает, что он не преследовал своей поэмой никаких дидактических целей: «Собственная забава, в праздные часы, была единственным моим побуждением, когда я начал писать Душеньку; а потом общее единоземцев благосклонное о вкусе забав моих мнение заставило меня отдать сочинение сие в печать...» Для «забавы» ни Кантемир, ни Ломоносов, ни Сумароков своих произведений не писали. Уже с первых же строк Богданович противопоставляет свою «Душеньку» героической эпопее:

Не Ахиллесов гнев и не осаду Трои,
Где в шуме вечных ссор кончали дни герои,
　　Но Душеньку пою.
Тебя, о Душенька! на помощь призываю
　　Украсить песнь мою,
Котору в простоте и вольности слагаю.
Не лиры громкий звук, услышишь ты свирель...

В связи с этим Богданович придаёт своей «Душеньке» и новое жанровое обозначение «древняя повесть», не только отсутствующее в жанровой системе Буало-Сумарокова, но и прямо переносимое в поэзию из столь сомнительной для классицистов области — прозы. С самого же начала выступает Богданович и со своеобразной декларацией «вольности» себя, как поэта, от каких бы то ни было формальных канонов, установленных для жанра поэм (их, как мы знаем, не нарушал и Майков). И, действительно, Богданович впервые употребляет в своей поэме новую стихотворную форму, до тех пор применявшуюся только в баснях: вольный, т. е. разностопный ямб со свободной и весьма разнообразной рифмовкой, замечательно способствующий лёгкой и непринуждённой разговорности изложения. Эта формальная свобода, непринуждённость, как бы нарочитая «небрежность» «Душеньки» в сочетании с шаловливой ироничностью тона была явлением, дотоле ещё небывалым в нашей литературе — первым образцом так называемой «лёгкой поэзии». Это-то и обусловило колоссальный успех её среди современников, почти равный будущим

триумфам карамзинской «Бедной Лизы» и «Руслана и Людмилы» Пушкина. Успех этот оправдан той весьма важной ролью, какую сыграла «Душенька» в дальнейшем развитии нашей литературы. «Забавный» слог Богдановича, вводящий в поэзию комический элемент, смешивающий высокое и смешное, был предвестием аналогичных опытов Державина. Несомненна преемственная связь между поэзией Богдановича, певца любви, как «приятнейшей страсти чувствительных сердец», и творчеством будущих наших сентименталистов. Не случайна восторженная оценка, которую даёт Богдановичу Карамзин в большой статье, ему посвящённой. Для Карамзина «Душенька» была как бы прямым раскрепощением от уз классицизма — «лёгкой игрой воображения, основанной на одних правилах нежного вкуса; а для них нет Аристотеля». «Вольные» стихи «Душеньки» он сопоставляет со столь излюбленным предромантиками «английским садом», противостоящим в своей живописной естественности строго размеренным классицистическим паркам Версаля. Стихи «Душеньки» «более всякого правильного единства обнаруживают ум и вкус Артиста», — писал он. Действительно, лёгкий разговорный слог и столь же непринуждённо звучащий, изящный, подчас поистине «артистический» стих «Душеньки» были замечательными достижениями нашей литературы. В этом отношении учениками Богдановича стали не только Карамзин, но и Батюшков, отзывавшийся о «Душеньке» как о «первом и прелестном цветке лёгкой поэзии на языке нашем», и даже Баратынский. Некоторые же куски поэмы, написанные четырёхстопным ямбом, непосредственно приближают нас к ямбам пушкинского «Онегина». Отдельные образы, выражения и даже строки «Душеньки» прямо были введены Пушкиным в свой стихотворный роман. Впитал в себя Пушкин и своеобразный шутливо-иронический тон повести Богдановича, сказывающийся не только в «Руслане и Людмиле», но даже и в его позднейших сказках. Но достоинствами слога и стиха значение «Душеньки» в основном и исчерпывается. Этим и объясняется относительная недолговечность поэмы Богдановича, находящаяся в явном несоответствии с её первоначальным бурным успехом.

Отстаивая в 1825 г. перед Бестужевым майковского «Елисея», Пушкин почти одновременно (в третьей главе «Онегина») уже характерно приравнивает всё ещё «милые» ему стихи Богдановича к «грехам» «прошлой юности», а ещё через некоторое время прямо иронизирует над теми современными ему критиками, которые продолжают считать Богдановича «великим поэтом». Действительно, после стихов самого Пушкина «Душенька» перестаёт уже иметь для последующих читательских поколений живое эстетическое значение.

«Что же такое в самом-то деле эта препрославленная, эта пресловутая «Душенька?» — спрашивает в рецензии на очередное переиздание поэмы Богдановича в 1841 г. Белинский и отвечает: «Да ничего, ровно ничего...» Но историк литературы тут же дополняет в Белинском критика: «Однако ж поэма Богдановича всё-таки замечательное произведение как факт истории русской литературы: она была шагом вперёд и для языка, и для литературы, и для литературного образования нашего общества. Кто занимается русскою литературою, как предметом изучения, а не одного удовольствия, тому — ещё более записному литератору — стыдно не прочесть «Душеньки» Богдановича».

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ.

Наиболее полное собрание сочинений В. Майкова — под ред. П. А. Ефремова «Сочинения и переводы В. И. Майкова» со статьёй о его жизни и сочинениях и примечаниями Л. Н. Майкова, СПБ. 1857. Статья Майкова вошла в значительно дополненном виде в сборник его статей «Очерки по истории литературы XVII и XVIII столетий», СПБ. 1889. Обе ирои-комические поэмы Майкова, басни и избранные стихи со статьёй Л. Н. Майкова перепечатаны в «Русской поэзии» под ред. С. А. Венгерова, вып. II, СПБ. 1893, стр. 265—295. Обе поэмы вошли в сборник «Ирои-комическая поэма», Л. 1933. Здесь и другие образцы этого и схожих жанров: три ирои-комические поэмы М. Д. Чулкова, ряд образцов «поэзии на изнанку»

и комические поэмы начала XIX в. К сборнику — вступительная статья В. А. Десницкого; редакция текста, вступительные очерки и примечания Б. В. Томашевского. Избранные стихи В. Майкова в V вып. малой серии «Библиотеки поэта» — «Поэты XVIII века», 1936, со вступительной заметкой А. Докусова (стр. 155—185 и 401—403). Помимо указанного, о В. Майкове см. работу В. И. Чернышёва «Заметка о языке басен и сказок В. И. Майкова» (в сборнике «Памяти Л. Н. Майкова», СПБ. 1902, стр. 125—159).

Последнее по времени собрание сочинений Богдановича в изд. Смирдина, т. I—II, СПБ. 1848. «Душенька» неоднократно переиздавалась отдельно (до 1832 г. имела 10 изданий, издавалась и позднее). Оригинальные стихотворения Богдановича и «Душенька» со вступительной статьёй А. И. Незелёнова перепечатаны в «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгерова, вып. III, СПБ. 1893, стр. 552—602. Там же, в V вып., СПБ. 1895 — подбор отзывов и основных статей о Богдановиче (стр. 7—49) и варианты 2-го и 3-го изданий «Душеньки» (стр. 49—58). Избранные стихотворения и небольшие отрывки из «Душеньки» в V выпуске малой серии «Библиотеки поэта». «Поэты XVIII века», 1936, со вступительной заметкой Г. А Гуковского, стр. 189—212 и 404—408. О Богдановиче: В. Г. Белинский, Рецензия на «Душеньку». Полное собр. соч., т. VI, СПБ. 1903, стр. 168—173 (перепечатана в «Русской поэзии» Венгерова); А. Л. Слонимский, «О языке произведений И. Ф. Богдановича». «Филологические записки», 1904, вып. I—II, стр. 1—44, и вып. III—IV, стр. 45—84.



ПРОЗА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА ДО РАДИЩЕВА И КАРАМЗИНА.

ФЁДОР ЭМИН, МИХАИЛ ЧУЛКОВ, В. ЛЁВШИН И ДР. МАССОВАЯ ЛИТЕРАТУРА.

XVIII век в нашей литературе обычно рассматривается, как век поэзии по преимуществу. На самом деле это не совсем так.

Популярность повествовательных жанров.

Любовно-авантюрные повести, переводные или написанные по западно европейским образцам, были, как мы знаем, самым популярным жанром нашей зарождавшейся светской доклассицистической литературы. Правда, в эпоху водворения и господства в нашей литературе классицизма — период второй трети XVIII в. — они оказались сдвинуты с основных путей литературного развития. Отрицательное отношение классицистов к роману определялось их основными взглядами на литературу. «Любовь должна составлять главное содержание романа», — заявлял в своём «Трактате о происхождении романов» один из французских теоретиков XVII в. Huet. Узко личная, любовная тематика романов противоречила государственным темам и заданиям классицизма. В соответствии с этим Буало резко обрушился на современный ему французский любовно-галантный роман в своём известном памфлете «Герои романа». Это отрицательное отношение полностью разделялось и нашими классицистами. В опубликованном Сумароковым в его журнале «Трудолюбивая пчела» «Письме о чтении романов» (1759) он прямо заявляет, что «чтение романов не может назваться препровождением времени; они погубление времени... из романов в пуд весом спирту одного фунта не выйдет». Исключение классицисты делали только для государственно-политического романа типа «Телемака» Фенелона. Отталкивала большинство русских классицистов от романов и сама их прозаическая форма. В литературе нашего классицизма всячески культивировалась поэзия — «язык богов», так же противостоящий обычному житейскому языку — прозе, — как противостояла идеально-отвлечённая, «облагороженная», «разумная» действительность од, трагедий и героических поэм подлинной, живой, конкретной реальности. Проза допускалась только в комедию, отчасти в сатиру, как литературные жанры, целью которых было осмеяние реальной действительности, показываемой во всей её неприглядной обнажённости. Не случайно Тредиаковский перевёл «Теламака» стихами. Недаром Хераскову пришлось, как увидим, оправдываться в прозаи-

ческой форме своих романов, доказывая, что по существу его проза — это та же поэзия, хотя и не оправленная в стихи.

Но и в эпоху классицизма рукописные повести и романы продолжали пользоваться несомненной популярностью в широких слоях «непросвещённого», говоря термином классицистов, читателя (мелкое провинциальное дворянство, купечество, городское мещанство, грамотная верхушка крестьянства). Об этом свидетельствует очень большое количество дошедших до нас списков этих повестей (так, например, повесть об Евдоне и Берфе известна нам в 16 списках, о «Петре Златые Ключи» — в 20, о «Гереоне милорде» — в 32 и т. п.). Переписывание таких повестей, по свидетельству современников, даже было выгодным заработком. Некоторые из повестей проникали и в самую народную гущу, как это случилось, например, с той же повестью о Бове, которая, как и другая повесть XVII в. об Еруслане Лазаревиче, вовсе утратила следы своего литературного происхождения, превратилась в народную сказку, т. е. по существу стала произведением фольклора.

С середины века повествовательные жанры проникают и в печать, не только утверждая своё право на существование, но фактически и прямо завоёвывая в свою пользу широкую читательскую массу.

Так, если за целое двадцатипятилетие (1730—1754) появилось в печати всего пять романов (в том числе «Езда в остров любви» и «Аргенида» Тредиаковского и прозаический перевод «Телемака»), то за одно последующее пятилетие (1755—1759) было опубликовано 31 произведение романического и повествовательного жанра. Дальше цифры растут всё больше и больше: ежегодный выпуск романов и повестей начинает выражаться двухзначными — в 60-е и 70-е годы, а в 80-е и 90-е — и трёхзначными цифрами. Так, например, в 1763 г. было опубликовано 32 произведения этого рода, в 1764 г. — 81, в 1782 г. — 89, в 1793 и 1794 гг. по 128. Общее число романов, вышедших у нас в XVIII в. отдельными изданиями, достигает, по подсчёту В. В. Сиповского, очень большой для того времени цифры — 839 названий, если же считать и повторные издания, — равняется 1175 книгам.

Самые нападки на романы со стороны Сумарокова и его учеников и приверженцев вызваны были именно угрожающим ростом популярности повествовательной литературы в весьма широких читательских кругах. «Романов столько умножилось, что из них можно составить половину библиотеки целого света», — жалуется Сумароков в самом начале своего «Письма». О необыкновенной популярности повестей и романов свидетельствуют и многочисленные мемуарные показания современников. Это было несомненным признаком, что устои классицизма дрогнули, что мы стоим перед лицом некоего подготовляющегося литературного сдвига, проникновения в нашу литературу нового литературного направления, что и было, действительно, осуществлено в конце века в литературной деятельности Радищева и Карамзина.

Переводы западноевропейских романов. Первые романы, опубликованные на русском языке, были, подобно «Езде в остров любви» Тредиаковского, переводными. Среди того чрезвычайно большого количества романов, которые начали появляться вслед за тем в течение всего века, подавляющее большинство также составляли переводы (главным образом, с французского, затем с немецкого и английского языков, причём переводы английских романов обычно делались также с французского). В одно царствование Екатерины число напечатанных переводных романов достигало не меньше 540 названий. Этот поток переводной романической литературы в подавляющей своей части состоял из самых заурядных произведений любовно-авантюрного типа с экзотически-звучными названиями, вроде анонимной «африканской повести» «Селим и Дамасина» (до появления в печати она уже имела у нас хождение в качестве рукописной «истории»), которой увлекался позднее мальчик Карамзин. Однако, наряду с этим, с самого начала стали появляться в русских переводах и наиболее выдающиеся образцы западноевропейского романа.

Так, помимо перевода «Телемака», уже в 1754 г. был напечатан перевод знаменитого реально-бытового и сатирико-нравоописательного романа Лесажа «Жиль Блаз» — произведения, которым зачитывался уже Кантемир. «Жиль Блаз» сделался одним из наиболее популярных у нас романов: в течение XVIII в. переиздавался восемь раз. Через год, в 1756 г., начал печататься перевод также пользовавшегося огромной европейской популярностью романа аббата Прево «Приключения маркиза Г., или жизнь благородного человека, оставившего свет», — произведения, сыгравшего весьма важную историко-литературную роль (явилось связующим, переходным звеном между старым авантюрным романом и сентиментально-психологическим, так называемым «английским романом», основополагающими образцами которого были романы Ричардсона). Перевод большого, в шести томах, романа Прево дважды переиздавался. Через некоторое время появился другой, сокращённый перевод того же романа. В 1790 г. было опубликовано и замечательное прибавление к этому роману, имеющее значение совершенно самостоятельного произведения — знаменитая «Манон Леско». Был переведён и ряд других произведений Прево. С 50-х годов начали публиковаться многочисленные переводы повестей Вольтера. В 1762 г. выходит перевод романа Мариво (последователя Прево) «Марианна», под непосредственным влиянием которого был написан первый роман Ричардсона «Памела». Тогда же появляется перевод знаменитого «Робинзона Крузо» Дефо, трижды переиздававшийся. В 1763 г. переводится один из самых ранних образцов французского буржуазно-реалистического романа — «Комический роман»

Скаррона (позднее, в 1788 г., появился ещё один перевод «Комического романа») и начинает выходить перевод «Тысячи и одной ночи», произведения, которое также пользовалось у нас в XVIII в. очень большой популярностью (выдержало четыре издания; Новиков в «Живописце» 1772 г. прямо жаловался, что «Тысяча одной ночи» продали гораздо больше сочинений г. Сумарокова»). В 1769 г. появляется на русском языке знаменитый «Дон-Кихот», снова переведённый в начале 90-х годов, и «Новая Элоиза» Руссо (ещё раз переводится в 1792 г.). С 1770 г. начинает усиленно переводиться Свифт и один из наиболее ярких представителей раннего английского реализма Фильдинг, романы которого пользовались у нас особенной популярностью (в течение XVIII в. переведены все его основные произведения, многие выдержали по два, даже по три издания). В 1781 г., через семь лет после появления подлинника, выходит в свет русский перевод «Страданий молодого Вертера» Гёте (два раза переиздавался — в 1794 и 1796 гг.; в 1798 г. был сделан ещё один перевод). Наоборот, относительно поздно переводятся романы предшественника и «Новой Элоизы», и до известной степени «Вертера», основоположника европейского сентиментализма Ричардсона («Памела» в 1787 г., «Кларисса» в 1791 г. и «Грандисон» в 1793 г.). В 1793 г. полностью переводится «Сентиментальное путешествие» Стерна (отрывки из него переводились уже с 1779 г.).

Через некоторое время, наряду с переводными, начинают появляться и русские оригинальные произведения романического и повествовательного жанра. В 1763 г., одновременно с переводами «Комического романа» Скаррона и «Повести о хромоногом бесе» Лесажа, появляются первые русские оригинальные романы, принадлежащие перу уже известного нам издателя сатирических журналов «Адская почта» и «Смесь» Фёдора Эмина.

Романы Фёдора Эмина.

Жизненная судьба Фёдора Александровича Эмина (родился около 1735, умер в 1770 г.) была весьма необычна. Ни об его национальности и происхождении, ни о времени и месте рождения в точности ничего неизвестно. О жизни писателя до появления его в начале 60-х годов в России существует целых четыре взаимно исключающих друг друга версии. Сам он выдавал себя за турка, но родился, повидимому, где-то на Украине; как будто, учился в киевской духовной академии; по невыясненным причинам бежал в Турцию, где принял магометанство; скитался по различным странам Европы, Азии и Африки. Много знал и видел; в частности, овладел несколькими языками (сам он называет в качестве известных ему языков английский, итальянский, испанский, португальский, польский и турецкий); наконец, под именем Мехмета Емина явился к русскому посланнику в Лондоне и выразил желание принять православие. Крестившись, он в 1761 г. выехал в Россию, где поступил на службу (сперва — в качестве преподавателя иностранных языков в сухопутном кадетском корпусе, затем — переводчика), а вскоре занялся и литературной работой. Из этой, как видим, действительно достаточно экзотической биографии Эмин, вообще склонный к авантюризму и мистификации, сумел создать своего рода неписаный авантюрный роман, весьма заинтриговавший современников.

Литературная деятельность Эмина продолжалась всего лишь семь лет, но отличалась невероятной плодовитостью; за эти годы им было выпущено более 25 книг, в том числе семь романов, из которых по меньшей мере четыре являются оригинальными его произведениями; два сатирических журнала; три тома «Истории России» (успел довести изложение только до 1213 г.), изобилующие всякого рода фантастическими домыслами, подкрепляемыми ссылками на несуществующие источники, и т. п.

Фёдор Эмин был писателем совсем нового у нас склада — литератором, для которого литературная деятельность являлась прежде всего заработком, источником существования. По поводу своей писательской работы он прямо заявлял: «То обыкновенно у бедных бывает, тогда начал петь, когда ему есть было нечего» (конец первой части «Похождения Мирамонда»). «И я, — добавляет он, — как бедность меня прижала, принялся к сему моему сочинению, начал рассуждать философически, в разных переводах и чтении разных книг на разных языках упражняться...». Естественно, что с самого начала своей литераторской деятельности Эмин ухватился за начинавший становиться наиболее ходовым на книжном рынке 60-х годов товар — переводные авантюрно-любовные романы. В 1763 г. выходит в свет переведённый им с итальянского языка роман «Бещастной Флоридор, история о принце Ракалмуцком». Через несколько месяцев он выпускает новый роман «Любовный вертоград или непреоборимое постоянство Камбера и Арисены» (дважды переиздавался). Эмин указывает, что этот роман он перевёл с некоей рукописи на португальском языке. Но, судя по всему, роман является произведением самого Эмина — своего рода «пробой пера», представляющей компиляцию общих мест любовно-авантюрных романов. В том же году Эмин выступает со своим уже безоговорочно оригинальным «сочинением» — «Непостоянная

фортуна или похождение Мирамонда». Это произведение является типичным любовно-авантюрным романом, написанным под непосредственным влиянием «упражнений» в чтении и переводе иностранных образцов и одновременно в сильной степени примыкающим к традиции переводных и полуоригинальных наших повестей XVIII в. Фабула романа Эмина складывается из целой серии самых невероятных приключений добродетельного турецкого юноши Мирамонда, отправленного его отцом, «обер-камергером» султана, в «чужестранные государства для обучения политике, которая всякому общенадобна», и его друга Феридата.

По своему построению роман весьма напоминает хотя бы известную нам повесть петровского времени о российском дворянине Александре. Как там, так и здесь имеем почти хаотическое нагромождение друг на друга эпизодов и обстоятельств, зачастую самого фантастического свойства. Автор, правда, пытается нанизать пёстрое и разнохарактерное содержание своего романа на некую единую фабульную нить — историю превозмогающей все препятствия взаимной любви Мирамонда и египетской «принцессы» Зюмбулы. Но нить эта часто почти совершенно теряется в запутаннейшем лабиринте всякого рода приключений многочисленных персонажей романа. Помимо двух основных линий — «похождение» самого Мирамонда и «похождение» Феридата — Эмин вводит в своё произведение и ещё ряд рассказов других действующих лиц об их приключениях, включает вводные новеллы (рассказ о некоем «звездочёте», обманно завладевшем губернаторской дочкой) и т. п. В результате получается как бы несколько параллельных романов и повестей, чисто механически объединённых в рамках одного произведения. Самый язык романа Эмина также не очень далеко ушёл от языка повестей петровского времени. Аристократические персонажи выражают свои утончённо-любовные переживания и подают галантные реплики на варварски неуклюжем или самом грубо-натуралистическом языке. Однако, наряду со всеми этими чертами, ещё непосредственно связывающими роман Эмина с нашей письменностью, с «гисториями» петровского времени, он носит на себе явные следы воздействия и новой европейской романической литературы. Своим романом автор преследует не только развлекательную, но и некую общественно-полезную, дидактическую цель. «Сочинителям романов, — заявляет он, — наблюдать должно, чтобы из них была польза обществу». Эмин стремится щедро включить в роман разного рода образовательный и просветительный материал, давая сведения по географии, истории, быту и нравам разнообразнейших стран и народов, которые посещает Мирамонд и другие персонажи романа во время своих скитаний. (Это не мешает Эмину, совсем в духе тех же «гисторий», вводить в свой роман и ряд несообразностей: по африканским пустыням Мирамонд путешествует на извозчике и т. п.) Изложение перебивается нравоучительными сентенциями. Равным образом в роман вносятся и обильные элементы публицистики. Герои романа «философствуют» на самые разнообразные темы: политические, социальные, общественные, моральные, литературные и т. п. Наконец, Эмин вводит в роман эпизоды своей биографии, обильно расцвеченные и изукрашенные самыми пёстрыми и фантастическими узорами (он фигурирует в романе в лице турка Феридата). «Сия книжица истинные Мирамондовы приключения и мое несчастное похождение в себе заключает», — прямо оповещал он своих читателей. Это, естественно, не могло не способствовать как поднятию интереса к личности Эмина, так и успеху его романа. И в самом деле, «Похождение Мирамонда» стало одним из популярнейших русских романов XVIII в., выдержало целых три издания; в детстве им также зачитывался Карамзин.

Все эти новые черты приближают произведение Эмина к романам не только типа «Телемака» Фенелона, но даже типа «Приключений маркиза Г.» Прево. Первый заведомо оригинальный русский роман оказы-

вается как бы соединительным переходным звеном от рукописных повестей — «гисторий» к новоевропейской романической литературе. В ряде последующих романов Эмина новые черты окончательно возобладают. Так, появившиеся через несколько месяцев после «Похождения Мирамонда» и за пять лет до романов Хераскова «Приключения Фемистокла» являются первым русским политико-нравоучительным романом, прямо написанным по следам «Телемака».

В этом романе (автор посвятил его Екатерине II и снабдил «предисловием к обществу») с внешних «приключений» знаменитого древнегреческого государственного деятеля и полководца Фемистокла, изгнанного из родных Афин и скитающегося по свету со своим сыном Неоклом, центр тяжести переносится на «гражданские, философические и прочие разные разговоры» между Фемистоклом и его сыном, которого он поучает, подобно тому как Ментор поучает Телемака государственно-политической мудрости.

Еще значительнее в историко-литературном отношении последний роман Эмина «Письма Ернеста и Доравры» (1766).

Роман этот, явившийся первым образцом русского эпистолярного романа (романа в письмах), очень близок — и по фабуле, и по образам героев, и по стилю — к знаменитому роману Ж. Ж. Руссо «Юлия, или новая Элоиза», вышедшему за несколько лет до того (1761) и прогремевшему по всей Европе. Руссо смело заговорил в своём романе языком подлинной страсти, ломающей все преграды, бросающей вызов строю феодальных отношений, предрассудков, социального неравенства. Тонкий психологический анализ душевных переживаний героев сочетался в романе Руссо с проникновенными описаниями природы, сделавшими его книгу своего рода откровением «чувства природы» в мировой литературе. В результате роман Руссо явился одним из самых ярких проявлений нового складывающегося стиля европейского предромантизма. В романе Эмина все эти замечательные стороны романа Руссо предстают в ослабленном виде. Прежде всего, у Эмина сглажена социальная острота фабульной ситуации романа Руссо. Влюблённые Эмина — не аристократка и человек «третьего сословия», а принадлежат к одному и тому же классу — дворянству, только герой беден, хотя и знатен, а героиня богата. Но на пути к их соединению стоит даже не это имущественное неравенство, а то, что герой, как это по ходу романа через некоторое время выясняется, уже женат. Эмин неизмеримо уступает Руссо и в обрисовке характеров своих героев.

Тем не менее «Письма Ернеста и Доравры» являются одним из первых антиклассицистических произведений нашей литературы XVIII в., свидетельствующих о начинающемся становлении у нас нового стиля — сентиментализма. В центре внимания автора — частная жизнь (жизнь чувств, сердечных переживаний, по преимуществу) не классицистических героев, а обыкновенных людей, представителей современного общества. В изображении их судьбы автор стремится следовать не заранее заданным рациональным схемам должного, а исходить из фактов, из того, как подобные ситуации на самом деле разрешаются в жизни.

Даже формальным особенностям своего романа Эмин стремится дать реалистическую мотивировку, оправдать их с точки зрения жизненности, соответствия реальной действительности. Так, в предисловии он заранее возражает тем, кто стал бы упрекать его за длиннотность писем Ернеста в третьей части романа, указывая, что Ернесту «простительно писать такие письма, живучи в уединении, где нечего делать».

Этими новыми антиклассицистическими тенденциями творчества Эмина, повидимому, в значительной степени объясняется и та ожесточённая вражда, которая вспыхнула вскоре между ним и признанным мэтром и законодателем русского классицизма — Сумароковым [1]. Однако, несмотря

[1] См. об этом статью Г. А. Гуковского «Эмин и Сумароков» в сборнике «XVIII век», кн. 2, 1940, стр. 77—94.

на эти антиклассицистические тенденции, несмотря на ориентацию на Руссо, к которому Сумароков, наоборот, относился с резким недоброжелательством, Эмин в своей литературной практике ещё во многом находится под властью эстетики классицизма. Бесконечные рассуждения Ернеста на тему о «должности», которая торжествует в его душе над страстью, весьма напоминают аналогичные рассуждения героев трагедий того же Сумарокова. До краёв перенасыщены все романы Эмина и традиционной публицистической дидактикой (публицистический элемент есть и в «Новой Элоизе» Руссо, но там ему отведено значительно меньшее место). Эта публицистическая дидактика переплетается с попытками довольно резких сатирических обличений действительности. В своих романах Эмин ополчается на «знатных вельмож», фаворитов, неправосудие, полицейский произвол и насилия, останавливается на тяжком положении крепостного крестьянства.

Наличие в романах Эмина подобных сатирических мест и зарисовок прямо, — в качестве непосредственного предварения, — подводит нас к сатире новиковских журналов. Замечательно, что в «Письмах Ернеста и Доравры» мы имеем как бы предвосхищение и той полемики о методах и целях сатиры, которая три года спустя вспыхнула между «Трутнем» и «Всякой всячиной».

Добродетельный Ернест оказывается автором «дерзких» листков, в которых смело громит пороки и их носителей, навлекая на себя ненависть и гонения со стороны «знатных вельмож». «Не раз сия жестокая твоя добродетель (т. е. «безмерная любовь к истине».— *Д. Б.*), — пишет ему его друг Ипполит, — посадила тебя в темницу; не раз была причиной твоей бедности, а, наконец, недавно тебя мало не изгнала из сего государства, желая сослать в вечное заточение». В связи с этим Ипполит призывает его к меньшей «строгости» в своих обличениях, к большей «кротости» и «человеколюбию» по отношению к «порочным», ибо человеку, по самой его природе, «не можно быть без пороков». Ернест энергично возражает ему, отстаивая своё право на прямое изобличение конкретных носителей зла: «Ты мне скажешь, что надобно критиковать пороки, а не людей в лица... такое неправедных людей рассуждение весьма несправедливо, ибо в самом деле надо описывать и осуждать порочных людей, а не пороки».

Ни о каких «гонениях», испытанных за свою литературную деятельность Эминым, нам не известно, но несомненно, что в лице сатирика Ернеста он разумеет себя самого. Не случайно поэтому, что Эмин не только делается три года спустя издателем целых двух одновременно выходящих сатирических журналов, но и решительно, как мы знаем, становится в полемике «Всякой всячины» с «Трутнем» на сторону последнего. В «Адской почте» Эмина снова появляется имя Ернеста в качестве писателя, который «пишет правду и никому ласкательствовать не хочет» и за то подвергается всяческим нападкам и угрозам.

Однако сатира Эмина в социальном отношении гораздо ограниченнее сатиры новиковских журналов. Если Новиков не только шёл своей сатирой навстречу чаяниям «третьего рода людей» — новой разночинно-демократической аудитории, но в некоторых наиболее ярких своих антикрепостнических произведениях начинал отражать и настроения закрепощённого крестьянства, то в романах и сатире Эмина отчётливо зазвучал в нашей литературе голос нарождавшегося уже при Петре I «класса торговцев».

Купечеству придаётся Эминым исключительное значение в жизни страны: «Купечество есть душа государства и города польза и украшение», — твердит он. Говоря о положении французской буржуазии — французского «купечества», Эмин устами своего Ернеста вопрошает: «Придворный кавалер стыдится без нужды с купцом говорить; но я не знаю, кого из них предпочесть: того ли, который, одевшись великолепно, распудривши свои волосы, прохаживается во дворце, знает, в которое время король встал, в который час обедает, в который ложится; или того, который, разумом своим и искусством торгуя, обогащает своё отечество; из конторы своей посылает приказы в Англию, в Константинополь и во многие государства, и всему свету полезным становится». Ответа Ернест на это не даёт, но легко видеть, что характер ответа прямо подсказан самой постановкой вопроса. С таким же сочувствием Эмин противопоставляет тунеядству отечественных «превосходительных Надменов» новоявленного российского буржуа — «простого мещанина», «у которого на фабриках работает около двухсот человек и, получая за то деньги, исправляют свои надобности».

Но в противоположность как раз в это время усиленно революционизирующейся французской буржуазии русский «класс торговцев» ревностно поддерживал и самодержа-

вие, и крепостничество и лишь добивался для себя одинаковых прав с дворянством. Обличая в своих романах, позднее в сатирических журналах, злоупотребления крепостным правом со стороны дворян-помещиков, Эмин, в противоположность Новикову и в согласии со своим литературным антиподом Сумароковым, никак не посягает на самый институт крепостничества. На крестьян Эмин склонен смотреть как на стадо, непременно нуждающееся в пастухе. Нежнейший и добродетельнейший Ернест, наряду с бесконечными любовными ламентациями по адресу Доравры, не упускает преподать ей наставление о необходимости прибегать в обращении с крепостными к спасительной строгости. В соответствии с этим идеи Руссо о блаженстве «естественного состояния», о вреде просвещения перетолковываются Эминым прямо реакционным образом; учение же Руссо об общественном договоре и вовсе им отвергается: «Бог, а не человек был учредителем законов», — решительно заявляет носитель политической мудрости и рупор взглядов самого Эмина, Фемистокл. Всё это делает вполне закономерной и ту весьма ослабленную параллель к знаменитому антифеодальному роману Руссо, которую представляют собой «Письма Ернеста и Доравры».

С художественной точки зрения все романы Эмина также еще очень слабы, отличаясь схематизмом образов, крайней растянутостью, беспомощностью композиции, почти полной невыработанностью языка. Но вместе с тем они являются первыми опытами создания русского оригинального романа, первыми попытками насадить в нашей литературе целый ряд прославленных романических жанров. Замечательна и стремительность в перенимании Эминым этих жанров. На европейской почве произведения знаменитых в своё время писателей-романистов Гомбервилля и Кальпренеда, создавших традицию любовно-героического авантюрного романа, отделены от «Телемака» Фенелона почти полустолетием и более. Последний, в свою очередь, больше чем шестьюдесятью годами отделён от «Новой Элоизы» Руссо. Эмин в своих романах, переходя от «Похождения Мирамонда» (1763) к «Приключениям Фемистокла» (в том же 1763 г.), от последних к «Письмам Ернеста и Доравры» (1766), переживает и воспроизводит основные стадии больше чем векового развития европейского романа на протяжении всего четырёх лет.

Продолжатели Эмина.

Наиболее устойчивым на русской почве из всех типов романа, усвоенных Эминым, оказался жанр любовно-психологического романа. Современники склонны были видеть в Эмине прежде всего именно замечательного психолога, проникшего в тайны человеческого сердца. Надгробная надпись Эмину гласит: «Померкли те глаза, что сердце проницали, || Сомкнулись те уста, что страсти порицали». По следам «Писем Ернеста и Доравры» написаны два романа в письмах сына Фёдора Эмина, Николая Эмина, — «Роза, полусправедливая и оригинальная повесть» (1786) и «Игра судьбы» (1789). В этих произведениях Николая Эмина к традиции романов Ричардсона и «Новой Элоизы» Руссо присоединяется явное, прямо подчёркиваемое самим автором воздействие «Вертера» Гёте (возлюбленного Розы — Милона — в первом романе сами героини прямо именуют Вертером). Вообще в романах Николая Эмина — и в этом их право на наше внимание — ещё сильнее, чем в «Письмах Ернеста и Доравры» его отца, сказывается проникновение в нашу литературу новых сентиментальных веяний и настроений. Герои и героини его романов «утопают в слезах», читая знаменитые «Ночные думы» Юнга; зачитываются швейцарским идилликом Геснером, а Вертера «знают почти наизусть». Во всём этом — прямое предвестие нового литературного направления, которое несколько лет спустя полностью раскроется в творчестве Карамзина. То же самое имеем мы и в романе Павла Львова «Российская Памела или история Марии, добродетельной поселянки», вышедшем одновременно с «Игрой судьбы» Николая Эмина, в 1789 г. Поясняя в предисловии цель создания своего романа, Павел Львов пишет: «Усердие моё и даже самая приверженность к любезному отечеству моему заставили меня написать Историю Марии, добродетельной Поселянки, которая столько была почтенна в поступках своих, сколько Памела, писанная славным Ричардсоном, может быть, для примеру. Я для того её назвал Российскою Памелою, что есть и у нас столь нежные сердца, великие души в низком состоянии и благородная чувствительность...» Последние слова вплотную подводят нас к знаменитой «Бедной Лизе» Карамзина.

Жизнь и литературная деятельность Чулкова.

Если в творчестве Фёдора Эмина мы имеем выраженное движение от любовно-авантюрного романа к роману любовно-психологическому, сентиментальному, в творчестве его современника, вступившего в литературу всего тремя годами позднее, Михаила Чулкова, мы присутствуем при становлении русского реально-бытового романа.

Самый выдающийся представитель нашей художественной прозы до Карамзина, Михаил Дмитриевич Чулков (родился около 1743 г., умер в 1792 г.), подобно Фёдору Эмину, был писателем нового типа.

Сам Чулков был склонен подчёркнуто противопоставлять свою литературную деятельность деятелям дворянской литературы типа Сумарокова и его последователей и учеников. Не без вызова именует он себя «мелкотравчатым сочинителем» — представителем низовой литературы, социально-общественный абрис которого набрасывает в предисловии к «Пересмешнику»: «Господин читатель! Прошу, чтобы вы не старалися узнать меня, потому что я не из тех людей, которые стучат по городу четырьмя колёсами и подымают летом большую пыль на улицах... Сколько мало я имею понятия, столько низко моё достоинство, и почти совсем не видать меня между великолепными гражданами... от роду мне двадцать один год, и я человек совсем без всякого недостатка, что касается до человечества, то есть во всём его образе; только крайне беден, что всем почти мелкотравчатым, таким, как я, сочинителям общая участь».

Жизнь бедняка-разночинца Чулкова не отличалась такой живописной экзотикой, как биография Фёдора Эмина, но не лишена своеобразия и характерности. Выход его из общественных низов, смена им самых различных профессий, жадное стремление выбиться «в люди», в конце концов и осуществляемое, и т. п., — всё это делает его биографию до известной степени схожей с каноническими историями жизни героев европейского так называемого «плутовского романа», на почве которого вырос и знаменитый «Жиль Блаз» Лесажа. Не случайно именно традиции «плутовского романа» и «Жиль Блаза» как раз и были больше всего восприняты Чулковым в его литературном творчестве. Об обстоятельствах раннего периода жизни Чулкова мы имеем почти так же мало точных сведений, как и в отношении Фёдора Эмина. Неизвестно в точности ни его происхождение, ни место и время его рождения. Две даты рождения Чулкова, разнящиеся между собой почти целым десятилетием, указывают и новейшие биографы Чулкова (Б. Томашевский настаивает на 1734 г., Виктор Шкловский — на 1743 г.). Происходил Чулков из разночинцев, можно думать, из семьи мелкого торговца. Детские годы Чулкова в некотором отношении напоминают детство Ломоносова. С ранних лет Чулков обнаруживал тягу к знанию и, в особенности, к литературе. Со стороны отца это не встречало никакого сочувствия. Несмотря на побои, Чулкову удалось настоять на своём, и он поступил в гимназию при Московском университете. Однако, в противоположность Новикову и Фонвизину, учился Чулков не в отделении «для благородных», а в так называемой «нижней гимназии» для разночинцев. В 1761 г. Чулков поступил актёром в труппу придворного петербургского театра, во главе которого стоял Сумароков [1]. Сценическим дарованием Чулков, видимо, не обладал, и, во всяком случае, актёрская профессия не удовлетворяла его, ибо четыре года спустя он «бьёт челом» императрице Екатерине о назначении его на должность придворного лакея. В этой должности он пробыл меньше двух лет (в одном из документов конца 1766 г. он значится уже «двора её императорского величества отставным лакеем»), что не помешало его литературным врагам, в том числе Сумарокову, даже много времени спустя продолжать презрительно колоть Чулкова его лакейством (называли его и «придворным цирюльником»). Вскоре мы находим Чулкова на новой службе в должности придворного квартирмейстера, в которой он также оставался недолго (в 1770 г. он уже числится «бывшим придворным квартирмейстером»). Эти стремительные смены службы и столь же быстрые выходы в отставку, очевидно, связаны с параллельными попытками Чулкова к деятельности в области художественной литературы.

Литературно-художественная деятельность Чулкова охватывает в основном немногим больше пятилетия — с 1766 г. по самое начало семидесятых годов (за пределы этого периода выходит только последняя — пятая часть «Пересмешника», изданная в 1789 г.). Вместе с тем она отличается исключительной интенсивностью и разнообразием, почти не уступая в первом отношении столь же недолговременной деятельности Фёдора Эмина, а во втором даже превосходя её. В 1766—1768 гг. Чулков выпускает своеобразный сборник новелл-сказок «Пересмешник или славенские сказки» в четырёх частях; около этого же времени пишет комедию «Как хочешь назови»; издаёт два уже известных нам сатирических журнала — еженедельник «И то, и сио» (1769) и ежемесячник «Парнасский щепетильник» (1770), в которых бо́льшая часть материала принадлежит ему самому; выпускает в те же годы мифологический роман «Похождение Ахиллесово» (1769) и лучшее своё произведение — авантюрно-бытовой роман «Пригожая повариха» (1770). Одновременно Чулков печатает стихи

[1] Сведения о том, что Чулков вступил уже в любительскую труппу Волкова, организованную им ещё в Ярославле, опровергаются Виктором Шкловским, как не подтверждённые документами. Однако Б. В. Томашевский находит возможным их отстаивать.

и шуточно-сатирические поэмы, в которых расправляется со своими литературными недругами — поэтом Василием Майковым и Фёдором Эминым: «Стихи на качели», «Стихи на семик», «Плачевное падение стихотворцев». Все эти произведения Чулкова явно рассчитаны на новую читательскую аудиторию, ещё более широкую и демократическую, чем та, к которой обращены романы Фёдора Эмина.

Успех некоторых произведений Чулкова у широкого читателя несомненен. Так, тот же «Пересмешник» выдержал целых три издания (1-е в 1766—1768 гг., 2-е в 1783—1785 гг. и 3-е в 1789 г.). Показателем этого успеха является и то, что многие из художественных произведений Чулкова сделались величайшей библиографической редкостью — верный признак того, что они зачитывались до дыр. Однако, как видим по датам переизданий (первое издание «Пересмешника» отделено от второго промежутком в целых семнадцать лет), успех этот пришёл далеко не сразу. Мало того, журналы Чулкова и вовсе его не имели: «Парнасский щепетильник» прямо приносил ему убыток. Подчас у него не было денег, чтобы выкупить из типографии свои уже отпечатанные книги. Мешала Чулкову и цензура. Политические взгляды Чулкова отличались, судя по всему, достаточной «благонамеренностью». Как мы знаем, в полемике «Трутня» со «Всякой всячиной» он, в противоположность Эмину, прямо встал на сторону последней (отсутствием передовой политической сатиры, повидимому, объясняется и самый неуспех его журналов). Но вместе с тем большинство художественных писаний Чулкова, при отсутствии политической сатиры, заключало в себе несомненные тенденции к сатире социальной, носило резко выраженный антидворянский характер. В результате не дошедший до нас сатирический роман Чулкова «Бесстрашный гражданин», который он хотел напечатать в 1769 г., не смог выйти в свет. Вторая часть «Пригожей поварихи» также была запрещена цензурой и до нас не дошла. Не была опубликована и его сатирическая поэма «Самозванец Гришка Отрепьев». Всё это побудило Чулкова вовсе отказаться от художественной литературы: после «Пригожей поварихи» до самого конца жизни, т. е. на протяжении двадцати с лишним лет, за исключением уже упоминавшейся 5-й части «Пересмешника», Чулков в этой области ничего более не пишет. Если сопоставить это с необычайной интенсивностью его литературно-художественной деятельности за предшествующее пятилетие, картина получается достаточно выразительная.

Не получив от занятий художественной литературой того, на что он имел все права рассчитывать, Чулков снова принимается за устройство своей служебной карьеры. Он вновь поступает на службу секретарём коммерц-коллегии, позднее становится секретарём Правительствующего Сената. Служебные «расторопность и проворство» Чулкова (слова о нём Екатерины II) помогли ему, наконец-то, выбиться в люди: получить к концу жизни дворянское звание и обзавестись собственными небольшими деревеньками. Наряду со служебными занятиями продолжалась и оживлённая литературная деятельность Чулкова, но она стала носить совсем другой — чисто прикладной характер. Рассчитаны были его новые литературные произведения и на гораздо более социально-определённого читателя. По началу резко отрицательно относившийся к традиционным посвящениям литературно-художественных произведений титулованным милостивцам и меценатам (Чулков прямо издевается над этим в пародическом посвящении к «Пригожей поварихе»), свои новые книги он посвящает теперь то «его сиятельству её императорского величества действительному тайному советнику генерал-прокурору и орденов (следует полное перечисление их.— *Д. Б.*) кавалеру князю Вяземскому», то скромнее — «милостивому государю моему М. С. Г.» — т. е. известному в то время купцу-миллионщику М. С. Голикову, жизненную судьбу которого (непомерное богатство и роскошь и последующее разорение) довольно иронически живописал Державин в своей знаменитой оде «К первому соседу». Вообще особенно много литературно трудится в это время Чулков именно на потребу русского купечества, составляя и печатая ряд книг, «необходимо нужных для российских купцов» (как прямо гласит одно из его заглавий). Самой значительной из его работ этого рода был огромный — в двадцати одной монументальной книге — компилятивный труд «Историческое описание российской коммерции», осуществлённый при материальной поддержке тех же купцов Голиковых. В «Предуведомлении» к нему подчёркивается — в духе Фёдора Эмина — исключительно важное значение купечества в государстве. Одновременно Чулковым

пишется ряд других, по большей части также компилятивных, книг самого разнообразного содержания, но неизменно прикладного назначения — по юриспруденции, экономике, сельскому хозяйству, даже медицине.

Совсем особое место занимают работы Чулкова в области фольклора. В годы, непосредственно следующие за отходом Чулкова от художественной литературы (1770—1774), он выпустил составленный им, в сотрудничестве с автором комической оперы «Анюта», М. И. Поповым, замечательный сборник в четырёх частях «Собрание русских песен». В сборнике помещено целых 800 песен. Наряду с песнями-романсами поэтов XVIII в.— Сумарокова и др. (все они напечатаны анонимно), Чулков включил в свой сборник весьма большое количество народных песен (не только крестьянских, но и казачьего, и купеческого фольклора — всего 336 песен). «Собрание» Чулкова — первый русский печатный песенник вообще — пользовалось очень большой популярностью (через некоторое время было переиздано в дополненном виде, в шести частях, Новиковым) и сыграло очень значительную роль в деле сближения литературы и фольклора, в особенности, проникновения элементов фольклора в литературу.

В 1782 г. Чулков выпустил «Словарь русских суеверий» (переиздан в 1786 г. под названием «Абевега русских суеверий»), представляющий собой первый серьёзный труд по нашей этнографии. Значительно ранее, ещё в 1767 г., он напечатал «Краткий мифологический лексикон», где, наряду с античной дал сведения и по славянской мифологии, пытаясь создать, параллельно античному Олимпу классицистов, национально-славянский, древне-русский Олимп. Попытка создания системы национальной мифологии была продолжена М. Поповым, выпустившим в следующем году «Краткое описание древнего славянского языческого баснословия». Соответственный материал Чулков и Попов обильно вводили в свои повести-сказки. Заимствованная из различных мало надёжных источников и произвольно переосмысленная на античный лад (Лада — Венера, Лель — Амур, Зимцерла — Аврора, Световид — Аполлон и т. п.), мифология Чулкова — Попова по большей части носит совершенно фантастический характер. На недостоверность её указывалось уже в XVIII в. Тем не менее она не только была с готовностью воспринята рядом писателей-современников, но и на длительное время вошла в литературное сознание. Имена этих славянских псевдобожеств встречаем не только у Державина и Радищева, не только в повести Батюшкова из древне-киевской жизни «Предслава и Добрыня», но даже в стихотворной сказке «Баба-Яга Костяная нога» молодого Некрасова, даже в стихах некоторых советских поэтов. Собирателем и пропагандистом фольклора явился Чулков и в своём журнале «И то, и сио», публикуя в нём очень большое количество народных песен, пословиц, загадок [1].

Интерес к фольклору, к национальной древности проникает собой и художественное творчество Чулкова, накладывая на него ряд существенных черт и отпечатков.

«Пересмешник». Центральным художественным произведением Чулкова является его «Пересмешник, или славенские сказки». «Пересмешник» резко выделяется из всей предшествующей ему нашей печатной литературы XVIII в. своей демонстративно-антидидактической установкой. В пародийно-ироническом предисловии — «Предуведомлении» — к «безделице», как подчёркнуто величает Чулков свою книгу, он прямо предупреждает читателя: «В сей книге важности и нравоучения очень мало или совсем нет. Она неудобна, как мне кажется, исправить грубые нравы». Подобное предупреждение было прямым вызовом нашей классицистической литературе, которая как раз строилась на «важности» и «нравоучении» (высокие жанры) или ставила своей основной целью исправление нравов (жанры комедии и сатиры). Наоборот, целью книги Чулкова является не поучать, а развлекать и прежде всего смешить своих читателей, ибо «человек, как сказывают, животное смешное и смеющееся, пересмехающее и пересмехающееся». Это подчёркивается и самым заглавием — «Пересмешник», и демонстративно-вызывающим названием первой же главы:

[1] См. статью А. Западова «Журнал М. Д. Чулкова «И то, и сио» и его литературное окружение» в сб. «XVIII век», кн. 2-я. Автором статьи, в частности, дано очень выразительное сопоставление точных записей Чулковым народных пословиц с искажающими переделками их Богдановичем.

«Начало пустословия». Основная установка книги Чулкова на смех, пересмеивание, пародию непосредственно роднит её с «Комическим романом» Скаррона.

От «Пересмешника» к этому произведению Скаррона тянутся многочисленные нити, и недаром Чулков в одном месте (глава X) прямо упоминает его. В «Пересмешнике» мы также находим густо натуралистические краски, которые он накладывает на живописуемый им быт, нарочитую грубость тона и самого языка, обильные элементы пародийного пересмеивания «высоких» литературных шаблонов, наконец, ироническую игру со своим собственным литературным материалом и приёмами. В этом отношении характерны самые названия ряда глав: так, глава вторая называется: «Ежели она будет нескладна, то в том я не виноват, потому что говорить в ней будут пьяные», глава десятая: «Ежели кто прочтёт, тот и без надписи узнает её содержание» и т. д. (ср. у Скаррона: «Глава одиннадцатая, которая содержит то, что вы узнаете, если потрудитесь её прочесть»). Неоднократно Чулков начинает своё повествование в нарочито приподнятом «высоком штиле» специально для того, чтобы тут же снизить его, переводя условно-литературный жаргон на обыкновенный человеческий язык.

Усвоив в «Пересмешнике» травестийный, пересмеивающий метод Скаррона, Чулков вместе с тем сообщает своему произведению достаточно оригинальное содержание. «Пересмешник», прежде всего, не представляет собой повествования с единым сюжетным стержнем. Сам Чулков называет его «собранием слов и речей». И, действительно, в композиционном отношении он являет собой весьма пёстрый и разнообразный конгломерат, в основном состоящий из двух резко контрастирующих серий повестей и рассказов или, как называет их сам Чулков, «сказок». «Сказки» эти вкладываются в уста двух рассказчиков — вымышленного, хотя и наделённого, повидимому, некоторыми автобиографическими чертами, «автора», от лица которого ведётся всё повествование, и сатирически обрисованного монаха «из обители святого Вавилы». Рассказам «автора» и монаха предшествует целых десять вступительных глав, заключающих в себе экспозицию обоих рассказчиков и вместе с тем представляющих собой как бы самостоятельное повествование, живописующее быт и нравы семьи некоего полковника.

«Пустословие» начинается с пародийно-комической автобиографии рассказчика-«автора», пересмеивающей биографии мифологических героев, уже с самого раннего детства совершающих невероятные подвиги. Сын еврея и цыганки, «автор» был искусным сказочником и балагуром, что сделало его своим человеком в доме отставного полковника, жене которого он рассказывал сказки, а с дочерью — модницей и щеголихой Аленоной — вступил в «амурные» отношения. С некоторого времени в доме полковника все были напуганы появлением по ночам «мертвеца». «Автору» удаётся выследить и изловить «мертвеца», который оказывается попросту любовником ключницы. «Мертвец» рассказывает свою историю. Он — дворянский сын, рано потерявший отца и обобранный дядей. Бежав из дядиного дома, где его держали на положении слуги, он испытывает самые разнообразные приключения: попадает в шайку благородного атамана разбойников, делается любовником помещицы, только что потерявшей мужа, выдаёт себя за выходца с того света, наконец, разоблачается архиереем, и насильно постригается им в монахи. Весёлый и разбитной монах приходится по душе полковнику и также остаётся в его доме. Между тем умирает от пьянства полковница, вскоре за нею следует и её супруг. Для того чтобы утешить не слишком огорчённую потерей родителей Аленону, «автор» и монах предлагают рассказывать ей «сказки», которые начинаются с вечера и ведутся по ночам, в соответствии с чем и распределены по главам — «вечерам» (композиционная параллель к построению знаменитого арабского сказочного сборника «Тысяча и одна ночь»). Сказки обоих рассказчиков резко отличны по содержанию. «Автор» рассказывает волшебно-авантюрные повести «о древних наших богатырях и рыцарях», которые перемежаются «шуточными и смешными» реально-бытовыми повестушками монаха. Волшебно-авантюрная серия «Пересмешника» представляет собой диковинное

нагромождение самых невероятных и фантастических приключений сказочных витязей и злодеев. Всё это Чулков пытается охватить общей сюжетной рамой — поисками царевичем Силославом его возлюбленной Прелепы, в которую он влюбился по портрету и которая томится в замке злого духа. В эту раму вправлен целый ряд самостоятельных вставных повестей, многие из которых, в свою очередь, являются рамами для новых рассказов, входящих друг в друга и друг друга перебивающих.

Силослав находит на поле, покрытом порубленными мёртвыми телами, громадную голову, которая принадлежала царю Роксолану — следует вводная повесть «Приключения Роксолановы». Через некоторое время, после ряда новых приключений, Силослав встречает отшельника Славурона — следует «Повесть Славурона». Вслед за этим снова продолжаются приключения Силослава, в частности, повествуется об его любовной связи с самой богиней любви Ладой, затем о посещении им ада, где он видит жестоко мучающегося получеловека, полуконя Полкана. В Полкана был превращён злодей Аскалон. Проводник Силослава рассказывает ему историю жизни и невероятных злодеяний Аскалона — «Повесть об Аскалоне», в которую вставлены две новые повести («Похождение Алима и Асклиады» и «Приключения Кидаловы»), имеющие самостоятельное значение, но вместе с тем вплетающиеся в цепь аскалоновых злодеяний. Что касается основной, охватывающей повести о силославовых приключениях, автор бросает её вовсе нооконченной: сюжетная рама остаётся незамкнутой, причём это даже почти не замечается читателем, ибо не в сюжете здесь дело.

Материал для описания всех этих нескончаемых приключений в приключениях Чулков обильно черпает из самых разнообразных источников — античной мифологии, в частности «Превращений» Овидия, Библии, волшебно-рыцарских романов, рыцарских поэм Боярдо и Ариосто, так называемых сказок о феях и т. п. Очень много эпизодов и мотивов взято Чулковым из «Тысячи и одной ночи» (город змей, любовь женщины к птице, окаменелое царство и т. д.). Однако всему этому чужому материалу Чулков стремится сообщить национальный, древнерусский колорит. Он не только прихотливо переплетает мотивы рыцарских поэм и восточных сказок с мотивами, заимствованными из русских рукописных повестей и русского сказочного фольклора, но и пытается руссифицировать как место действия своих повестей, так и их героев.

Силослав, например, — сын славянского царя Правоблага, жившего ещё «до Кия» и владевшего «великолепным, славным и многолюдным городом именем Винета», существовавшим якобы на месте будущего Петербурга. Во время своих скитаний в поисках Прелепы Силослав выручает город Русы, на берегу озера Ильменя, при устьях рек Ловати и Палы, осаждённый полканами, и т. д. Все эти попытки приспособить чужой материал к русской действительности носят ещё достаточно поверхностный характер, но самое наличие их показывает, что Чулков задавался целью на основе превосходно усвоенной им мировой традиции, сочетаемой с миром русских народных сказок, создать национально-русский сказочно-рыцарский эпос — «славенские сказки». Это, в свою очередь, как и славянская мифология того же Чулкова, свидетельствовало о потребности растущего национального самосознания иметь свои собственные источники поэтической древности, свой собственный национальный мир легенд и поверий. Продолжили и развили инициативу Чулкова его последователи — М. Попов, выпустивший в 1770—1771 гг. «Славенские древности или приключения славенских князей» (также выдержали три издания) и, в особенности, автор «Русских сказок» В. Лёвшин.

Совсем в другом роде «шуточные и смешные» повести «Пересмешника», рассказываемые монахом «из обители святого Вавилы». Самая крупная из этих повестей — «Сказка о рождении тафтяной мушки» — представляет собой в сущности плутовской роман, хотя и отнесённый Чулковым в далёкие исторические времена древнего Новгорода и упомянутой «славной» Винеты. У Новгородского студента Неоха (в древнем Новгороде оказывается имелся университет) завязалась связь с таинственной незнакомкой, которая никогда не снимала с лица маски, — чрезвычайно распространённый мотив, встречающийся и в одной из вставных новелл «Комического романа» Скаррона. Неох, чтобы иметь возможность впоследствии узнать её, во время одного из свиданий слегка прижёг ей щёку адским камнем. Красавица, которая была дочерью знатного боярина, желая скрыть образовавшееся чёрное пятнышко, налепила кружочек из материи — «мушку», что сделало её «ещё прелестнейшею». С этого времени мушки и вошли в

моду, ибо, по словам Чулкова, «Новгород в те времена в России почитался модным так, как ныне Париж в Европе». Эпизод с мушкой, давший название всей повести, занимает только одну заключительную главу её. Первые же семнадцать глав заполнены рассказами о всякого рода плутовских проделках и любовных похождениях беспринципного, ловкого и удачливого студента Неоха, из бедности пробивающегося, не брезгуя никакими средствами, к знатности и богатству. Герои такого жильблазовского типа вообще особенно излюблены Чулковым. Теми же чертами наделены им и вымышленный «автор» «Пересмешника», и «монах из обители святого Вавилы». Бо̀льшая часть остальных рассказов монаха представляет собой небольшие повестушки, заключающие в себе обработку ходячих тем об обманутых мужьях, хитрых жёнах и торжествующих любовниках («Великодушный рогоносец» и др.), сказочных мотивов о проказящих чертях («Дьявол и отчаянный любовник»), бытовых анекдотов (рассказ о дьячке-дураке — «Ставленник»). Особенно значительными в этом цикле являются три самые последние повести «Пересмешника», помещённые в пятой его части, вышедшей больше чем через двадцать лет после первых четырёх: «Горькая участь», «Пряничная монета» и «Драгоценная щука».

Сатирико-бытовые повести «Пересмешника».

В основе всех трёх повестушек, хотя они и носят почти анекдотический характер, лежат, судя по всему, какие-то реально-бытовые случаи современной русской действительности, мастерски, в остро иронических тонах, пересказанные автором. В «Пряничной монете» повествуется о некоем догадливом помещике, отставном майоре, который остроумно обошёл запрещение торговать водкой. Он открыл в своём сельце лавку для продажи пряников по разной цене, «как то и везде водится, пряник алтын, пряник пять копеек, пряник семь копеек и пряник гривна». Каждый, купивший себе пряник, шёл в помещичий дом, где вручал его в качестве доброхотного приношения помещику, за что, в соответствии с заплаченной ценой, получал «соразмерный стакан вина». «Майор Фуфаев имел из того сугубые выигрыши: собственные крестьяне его за то благодарили, окольные отменно почитали, а приезжие и все вообще унавоживали его поля, ибо вседневно, а особливо в праздники в сельце его беспрерывная бывала ярмарка, понеже вино крепкое и мера не фальшивая, а потому каждодневная продажа вина и выручка денег превосходила всегда десять уездных кабаков...» Бойкая «пряничная» торговля так невозбранно и шла до самой смерти майора, к вящему благополучию его самого и его сожительницы. Ещё более сатирическую окраску имеет повесть о столь же ловком и находчивом воеводе, строго следовавшем закону о запрещении взяток, — «Драгоценная щука». Когда при приезде воеводы к месту своего назначения, повидимому в один из приволжских городов, городские купцы поднесли ему по обычаю хлеб-соль на серебряном блюде и в золотой солонке, он гневно вернул им блюдо и солонку, произнеся несколько суровых слов по поводу неблаговидности таковых «неблагопристойных поступков». Все приуныли, по городу «разлилась великая и непомерная строгость». Однако через некоторое время выяснилось, что у добродетельного воеводы имеется некая совсем невинная слабость. Купцы, по совету одного видавшего виды семидесятилетнего старика, дознались у воеводского камердинера, «что его высокоблагородие неслыханный охотник до щук». Они купили в садке самую большую щуку, заплатили за нее не торгуясь и поднесли её воеводе, который с удовольствием принял подарок. С тех пор каждый, кому была нужда в воеводе, отправлялся в садок за самой большой щукой. Всем им предлагалась всё одна и та же щука, неизменно под рукой возвращавшаяся воеводой в садок (ведал садком один из воеводских крепостных, нарочно выписанный для того из дальних губерний). Но цена за эту щуку менялась в зависимости от состояния покупавшего и характера его дела. В результате за пять лет пребывания воеводы на своём посту «по собственным его выкладкам и достоверным приказного служителя запи-

скам, щука сия стоила около двадцати тысяч». Расставаясь с городом, вдосталь подкормившийся воевода устроил прощальный обед для «дворян и знаменитых купцов». В качестве особо лакомого блюда фигурировала на нём и «драгоценная щука», куски которой обошлись таким образом большинству из присутствующих, как они сами шутили, «иной в тысячу, иной более и менее» рублей. Этот почти анекдотический случай сам Чулков тут же возводит в некое типическое явление, говоря, что он описывает здесь всего лишь одну из бесчисленных хитростей взяткобрателей, ибо для описания всех их потребовалось бы ещё новых пять частей его «Пересмешника».

Чрезвычайно интересна первая из указанных повестей Чулкова «Горькая участь». Это — сочувственный рассказ о поистине «горькой участи» крестьянина-бедняка, беспощадно эксплоатируемого богатеями-кулаками — «съедугами». Подобная, впервые с такой остротой поставленная в нашей литературе тема о социальном расслоении крестьянства несомненно свидетельствует о большой реалистической зоркости Чулкова. Последняя часть «Пересмешника», в которой опубликованы все эти три повестушки, вышла в свет в 1789 г., в период резкого усиления оппозиционных и антикрепостнических настроений в нашей литературе. Именно это, видимо, и сообщило повестушкам Чулкова небывалую у него ранее сатирическую остроту, прямо приближая их к аналогичным вставным сатирическим эпизодам, которые мы находим в вышедшем в следующем же году «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева.

«Пригожая повариха».

О горькой участи другого человека из народа — бедной унтер-офицерской вдовы, рано потерявшей мужа и вынужденной торговать собой, рассказывается в романе Чулкова «Пригожая повариха, или похождения развратной женщины». Это ещё более типичный, чем «Сказка о рождении тафтяной мушки», образец «плутовского» романа, развёртывающегося в форме автобиографического рассказа-исповеди героини Мартоны (имя условное, как и все остальные имена романа, но вместе с тем звучащее слишком уж близко к российскому — Матрёна). Образ героини — падшей женщины и воровки — уже неоднократно разрабатывался к тому времени в западно-европейских литературах (помимо многочисленных «плутовок» испанских плутовских романов, главная героиня одного из романов автора знаменитого «Робинзона Крузо» Дефо, «Молль Флендерс»). Однако в русской литературе XVIII в. подобный образ был совершенно новым. Немыслимым с точки зрения классицистов-дидактиков был и самый характер показа Чулковым такого заведомо и безусловно порочного образа. В обрисовке Чулковым образа его героини нет ни тени идеализации и вместе с тем не содержится никаких обличительных тенденций. Из рассказа о себе Мартоны возникает, в общем, впечатление достаточно обыкновенного и, в конце концов, неплохого человека: Мартона способна к порывам сожаления и сочувствия к ею же обобранным жертвам, способна переживать настоящее большое чувство (в конце первой части романа она искренне привязывается к одному из своих любовников). Но она трезво смотрит на жизнь и на общественные взаимоотношения, принимает действительность такой, как она есть, и, не разбирая путей и средств, добивается утоления своих слишком человеческих желаний и потребностей — своего права на существование. О своих плутовских похождениях, всю неблаговидность которых она и сама готова признать, Мартона рассказывает с протокольной точностью, эпически-спокойным тоном, представляющим странную смесь цинизма и какой-то, подчас даже почти трогательной, наивности. Это прямо роднит её со знаменитой Манон Леско Прево. В своём повествовании Мартона стремится к полной искренности, не хочет ничего скрывать или прикрашивать: «Увидит свет, увидев, разберёт; а разобрав и взвеся мои дела, пускай наименует меня, какою он изволит». Понять и простить — таково в отношении своей героини стремление самого Чулкова. И он делает всё, чтобы читатель понял те обстоятельства, которые толкнули Мартону на её путь.

Виною этому не изначальная развращённость, порочность Мартоны, а социальные и общественные условия, бесправное положение женщины.

«Известно всем, что получили мы победу под Полтавою, на котором сражении убит нещастный муж мой. Он был не дворянин, не имел за собою деревень, следовательно осталася я без всякого пропитания... От роду мне было тогда девятнадцать лет, и для тово бедность моя казалася мне ещё несноснее, ибо не знала я обхождения людского и не могла приискать себе места, и так сделалася вольною по причине той, что нас ни в какие должности не определяют». В этих немногих простых и точных словах заключена по существу целая защитительная речь в пользу Мартоны.

Мартона, конечно, виновна, но столь же безусловно она заслуживает снисхождения. Больше того, из всей гротескно-пёстрой галлереи персонажей романа: мотов — помещичьих сынков, ханжей и взяточников—чиновников, развращённых своими барами наглых плутов-лакеев, — именно Мартона оказывается наиболее симпатичной, вызывает к себе наибольшее читательское сочувствие. И это не случайно. Всё художественное творчество Чулкова проникает определённая и резко выраженная антидворянская настроенность. Отчётливо сказывается это, например, в памфлетном изображении Чулковым (в той же «Пригожей поварихе») некоего литературного «салона» и его хозяйки. В ещё более уродливо-резких чертах был изображён Чулковым в начале его «Пересмешника» быт в доме отставного полковника. В лице членов полковничьей семьи и гостей-завсегдатаев перед нами предстаёт какое-то дикое сборище карикатур и нравственных уродов: гомерических объедал, пьяниц, опивающихся до смерти, развратниц, вралей, дебоширов, трусов, идиотов. «Грубые нравы» помещичьей семьи, с которой Чулков с какой-то жестокой радостью смывает белила и румяна внешней благопристойности, демонстрируются им во всей их грубой обнажённости, притом — для вящего эффекта — нарочито грубыми средствами (физиологическая «натуральность» описаний, особо вульгарный язык и т. п.). Резко сатирически показывает Чулков и духовенство (см. «Сказку о рождении тафтяной мушки», где под псевдонимами языческих «жрецов» и их «первосвященника», знакомыми нам ещё со времени трагедо-комедии Феофана Прокоповича «Владимир», неприкрыто изображены церковники). Уродливым дворянским персонажам Чулков сочувственно противопоставляет представителей других сословий. Так, «дворянской дочери» — хозяйке литературного салона — противопоставлен её муж — добрый и великодушный купец, чуть было ею не погубленный. Но излюбленным героем Чулкова является человек из низов, ловкий и удачливый бедняк, который своей хитростью, смекалкой, подчас красотой или одарённостью компенсирует отсутствие у него титулов, чинов и деревенек. Таков автор — рассказчик «Пересмешника», таков студент Неох «Сказки о рождении тафтяной мушки», сочетавшие в себе черты Жиль Блаза и нашего Фрола Скобеева. Такова, наконец, Мартона. Мартона не только тогда, когда ее с побоями и позором изгоняют из помещичьего дома или заключают в доморощенную барскую темницу — «каменный погреб», но и тогда, когда она разодета в бархат и атлас и усыпана драгоценностями, продолжает оставаться всё той же дочерью народа — простой унтер-офицерской вдовой. Это превосходно передаётся автором в самом языке его героини, насыщенном метким народным словцом, образными народными сравнениями, пословицами, поговорками. Подобная «фольклорность» языка вообще является одной из отличительнейших и весьма примечательных черт стиля Чулкова. С тем же самым сталкиваемся в ряде сюжетных положений, в образах многих персонажей Чулкова, где находим обильные заимствования из русского сказочного эпоса, рукописных сборников весёлых и не всегда пристойных бытовых повестушек и т. п. Правда, и к этому своему материалу Чулков относится не без скепсиса и иронии, но из-под маски российского Скаррона часто выглядывает на нас знакомый облик народно-русского «смехотворного басника» — весельчака, лукавого балагура-«пересмешника», сделавшегося в XVIII в. довольно обычной принадлежностью провинциально-поместного бытового обихода.

О распространённости этого явления свидетельствует, например, следующее характерное объявление в «Санктпетербургских ведомостях» 1797 г.: «Некоторый слепой желает определиться в какой-либо господский дом для рассказывания разных историй с разными повестями, со удивительными приключениями и отчасти русские сказки». Лев Толстой вспоминает о подобном же «слепом сказочнике», жившем у его бабушки: «Лев Степанович был слепой сказочник... — остаток старинного барства, барства деда. Он был куплен только для того, чтобы рассказывать сказки...» Чулков был первым, кто вывел эти «истории» и «сказки» из устного и рукописного бытования и, причудливо сочетав их с мировой литературной традицией, возвёл в степень литературы.

Поднять русскую прозу на ту относительно-большую художественную высоту, на какую писатели-классицисты сумели уже к этому времени поднять русскую поэзию, Чулков ещё не смог. Зарисовки Чулковым действительности не возвышаются над уровнем примитивно-эмпирических наблюдений над нею, представляют собой подчас очень меткую и сочную, но чисто-натуралистическую бытопись. В собственно-литературном отношении (композиция, язык и т. п.) писания Чулкова в основном также ещё достаточно слабы, примитивны. Тем не менее, в силу всего сказанного, творчество Чулкова представляет собой самое яркое и интересное явление в истории развития нашей докарамзинской прозы, породившее целую школу подражателей и продолжателей.

«Русские сказки» Лёвшина.

Через десять с небольшим лет после чулковского «Пересмешника» появились десять частей «Русских сказок», написанных одним из самых плодовитых, но до последнего времени наименее известных писателей XVIII в. Василием Алексеевичем Лёвшиным (1746—1826)[1]. Сказки Лёвшина настолько напоминают «Пересмешника» Чулкова, что автором их в течение всего XIX в. упорно считался сам Чулков, несмотря на то, что он не вводил их в составленный им перечень своих произведений и, наоборот, они прямо вносились Лёвшиным в его авторский перечень. Как и повести «Пересмешника», сказки Лёвшина распадаются на две группы: волшебно-рыцарскую — «богатырскую» и сатирико-бытовую.

В 1780 г. (год появления первых «Русских сказок») Лёвшин перевёл на русский язык «Библиотеку немецких романов», которая начала выходить в Берлине с 1778 г. по образцу французской «Библиотеки романов» и так называемой «Голубой библиотеки («Bibliothèque bleue»).

Основное место во всех этих сериях занимали рыцарские романы. Лёвшин задумал дать серию русских рыцарских романов. В предисловии к своим «Русским сказкам» он прямо заявлял: «Повести о рыцарях не что иное, как наши сказки богатырские». «Я заключил, — продолжает Лёвшин, — подражать издателям, прежде меня начавшим подобные предания, и издаю сии сказки русские с намерением сохранить сего рода наши древности и поощрить людей, имеющих время собрать всё оных множество, чтобы составить «Вифлиофику русских романов». Первую часть «Русских сказок» действительно и образуют «сказки богатырские», для которых Лёвшин впервые литературно использовал материал наших былин, незадолго до того ставших привлекать к себе сочувственное внимание и интерес отдельных любителей (показателем этого является знаменитый сборник Кирши Данилова, составленный в середине XVIII в. для горнопромышленника Демидова).

В «богатырских сказках» не только действуют герои нашего былевого эпоса — Добрыня, Алёша Попович, Чурила Пленкович, но автор стремится подчас и писать их былинным языком. В этом отношении Лёвшин сделал несомненно дальнейший шаг вперёд от Чулкова, пытаясь наполнить свои волшебно-рыцарские сказки подлинно-национальным содержанием. Однако, наряду с этим, он явно хотел литературно обработать наш былевой эпос в духе европейских рыцарских романов. Так, киевский князь Владимир оказывается у Лёвшина учредителем «ордена богатырского», аналогичного западным рыцарским орденам. Сами русские богатыри стилизуются на манер европейских «странствующих рыцарей» («Chevaliers errants»). В повествования об их подвигах и приключениях вносятся много-

---

[1] Полное название: «Русские сказки, содержащие древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие, оставшиеся чрез пересказывания в памяти приключения». М. 1780—1783.

численные эпизоды, заимствованные из европейских волшебно-рыцарских романов и восточных сказок. Некоторые сказки представляют собой прямое подражание иноземным образцам (например, «Приключение Гассана астарханского», непосредственно заимствованное из «Тысячи и одной ночи», и др.). Из сатирико-бытовой группы «Русских сказок» особый интерес представляет комическая повестушка «Досадное пробуждение», являющаяся вполне оригинальным произведением самого Лёвшина (в предисловии к своему сборнику он сам указывает, что включил в него «в удовольствие любителям сказок», наряду с пересказами устных источников, и «таковые, которых никто ещё не слыхивал, которые вышли в свет во первых в сей книжке»). «Досадное пробуждение» — рассказ о бедном и забитом мелком пьянице-чиновнике Брагине, который однажды в пьяном сне женился на богине Фортуне, а на самом деле оказался в грязной уличной луже, вместо стана богини крепко сжимая в своих объятиях ногу свиньи. Грубовато-комическая обрисовка персонажа и положения не мешает автору относиться к своему «бедному Брагину» с несомненным сожалением и сочувствием. Это делает данный рассказ первым в нашей литературе образцом повестей о бедном чиновнике, получивших такое широкое распространение после «Станционного смотрителя», «бедного Евгения» из «Медного всадника» Пушкина и Акакия Акакиевича из гоголевской «Шинели». «Русские сказки» Лёвшина пользовались ещё большей популярностью, чем «Пересмешник» Чулкова: они не только неоднократно переиздавались, но и прямо пошли в лубок, т. е. стали предметом чтения массовых читательских кругов. И это последнее не случайно.

Значение Чулкова и Лёвшина.

Творчество Чулкова и Лёвшина, автора «Русских сказок», как мы видели, стояло на грани, как бы на стыке литературы и фольклора. Это была первая попытка не стилизации под фольклор, с чем мы сталкивались хотя бы в некоторых песнях Сумарокова, а слияния, синтеза литературных и фольклорных традиций. Попытка эта была ещё далеко не совершенна, во многом наивна, достаточно малоудачна в художественном отношении. Тем не менее историко-литературное значение её очень велико. И недаром через полстолетия её повторит Пушкин в «Руслане и Людмиле» — произведении, которое и начнёт собой новую — пушкинскую — эру в нашей литературе и нашу новую литературу вообще. Чулков и Лёвшин были в этом отношении безусловными предшественниками Пушкина; не случайно в «Руслане и Людмиле», помимо только что указанной близости по существу, имеем целый ряд мотивов и эпизодов, попавших туда прямо из «Пересмешника» и «Русских сказок». Сквозит уже в этих произведениях и тот скептически-иронический тон в отношении к своему же собственному сказочному материалу и героям, которым проникнута пушкинская поэма. От этих же произведений — в их богатырско-сказочной части — идёт и целый ряд предваряющих Пушкина попыток внесения народности в литературу — создания богатырской поэмы-сказки на национально-фольклорном материале. Подобные попытки будут предприняты крупнейшими писателями XVIII — начала XIX в.: Херасковым, Державиным, Карамзиным, Радищевым, Крыловым, Батюшковым, Жуковским, не говоря уже о целом ряде менее значительных авторов и произведений (поэма «Добрыня» поэта державинского кружка Н. А. Львова, богатырские поэмы Радищева-сына и мн. др.). Равным образом, говоря об истории развития нашей реалистической прозы XIX в., никак нельзя пройти мимо таких произведений, как «Горькая участь» и «Досадное пробуждение». Наряду с этой исключительно важной линией, которая идёт от творчества Чулкова и Лёвшина к нашей большой литературе, оба эти писателя, в особенности Чулков, были в значительной степени родоначальниками и массовой —

[1] См. статью В. Сиповского «Руслан и Людмила (к литературной истории поэмы)» в книге В. Сиповского «Пушкин. Жизнь и творчество», СПБ. 1907, стр. 447—464.

так называемой лубочной — литературы или литературы, стоящей на границе с лубком.

«Письмовник» Курганова.

В последнюю треть века появляется ряд изданий, рассчитанных на широкого читателя. Самым значительным из них является знаменитый «Письмовник» Курганова. Пушкин в «Истории села Горюхина» посмеивается над «Письмовником», который читали и те, кто вообще ничего не читал. Однако в этом и заключается его значение. Вышедшая первоначально в памятный «сатирический» 1769 г. сперва под названием «Российская универсальная грамматика» («Письмовником» она стала называться только с последующих изданий), книга Курганова получила широчайшую популярность: переиздавалась ещё не менее 10 раз, вплоть до 1837 г. Основой «Письмовника» является «наука российского языка», т. е. грамматика. Однако особенно важны семь «присовокуплений» — приложений к ней. В числе этих «присовокуплений» имеем «сбор разных пословиц и поговорок» (первый вообще печатный сборник русских народных пословиц) и «сбор разных стиходейств» или «стихотворств», — обширное собрание стихов от народных песен до стихотворений крупнейших поэтов XVIII в., опубликованных без имени авторов. Огромная популярность книги Курганова способствовала широчайшей популяризации и многих из этих стихотворений, по выражению автора специальной работы о «Письмовнике» проф. Кирпичникова, «вовсе не народных по своему содержанию, но ународившихся благодаря популярности «Письмовника».

«В детстве, — рассказывает проф. Кирпичников, — я слыхал от совершенно неграмотной няньки две песни, в одной из которых действуют пастух и пастушка, в другой — Венера, Амур и Пастушка; они запомнились мне, как запоминается всё, что слышишь в детстве, и потом, вспоминая их и старуху-няньку, я недоумевал, откуда к ней могли попасть эти памятники архи-псевдо-классической поэзии, недоумевал до тех пор, пока не познакомился с «Письмовником» Курганова [1]. Давалось в «присовокуплениях» и немало общеобразовательных сведений самого энциклопедического охвата — по естественным наукам, истории, медицине, теории литературы, стихосложению и т. д. Заканчивалась книга, охватывающая весь этот пёстрый и в высшей степени разнообразный материал, несколько балагурски (лишний признак, что автор ориентировал её на самого широкого, народного читателя), словами: «Всё тут. Нет больше. Только. Конец». Неудивительно, что больше всего способствовало успеху «Письмовника» включённое в него Кургановым, в качестве одного из «присовокуплений», очень обширное (около 350 номеров) собрание «Кратких замысловатых повестей». Большую часть этих «повестей» составляли бытовые и сатирические анекдоты. «Многие из них, — замечает проф. Кирпичников, — имели многовековую жизнь; иные пришли в Европу из далёкой Индии, пережили в латинских сборниках, французских фаблио и немецких швенках средние века, попадались в фацециях эпохи Возрождения (например у Поджио), приурочивались к разным забавникам, вроде Тиля Эйленшпигеля, и не один раз совершили путешествие из народа в литературу и обратно». Имелись среди них и рассказцы русского происхождения; автором некоторых был, вероятно, сам Курганов. Включил Курганов в свой «Письмовник» и «древние апофегмы», прямо перепечатав их из известного нам сборника петровского времени — «Апофегмата». Всё это определяет чрезвычайно важную роль «Письмовника» в истории нашего литературного просвещения. «Письмовник» был книгой, связавшей традиции начала и конца XVIII в. Подобно произведениям Чулкова и Лёвшина, он находился на стыке литературы и фольклора, вводя более образованных своих читателей в круг явлений народного творчества и, наобо-

---

[1] А. И. Кирпичников, Очерки по истории новой русской литературы, т. I, изд. 2-е М. 1903, статья «Курганов и его Письмовник», стр. 40—75.

рот, знакомя народного читателя с рядом выдающихся произведений литературы. Около этого же времени появился в печати и ряд других изданий — сборников анекдотов («Товарищ разумной и замысловатой», 1764, «Смеющийся Демокрит», 1769, и др.), произведений повествовательного характера, явно рассчитанных на широкого массового читателя [1].

Массовая повествовательная литература. Если на творчестве Эмина и Чулкова сказывается в ряду других влияний явственное воздействие и нашей рукописной повести конца XVII — начала XVIII в., в массовой литературе связь с последней оказывается ещё значительнее и непосредственнее. Ряд переводных повестей этого времени, начиная со знаменитой повести-сказки о Бове-королевиче, печатается в лубочных изданиях. Появляются в печати и переделки наших оригинальных рукописных повестей. В этом отношении очень любопытна повесть «Новгородских девушек святочный вечер, сыгранный в Москве свадебным», входящая в сборник повестей и рассказов «Похождение Ивана гостиного сына» Ивана Новикова, в двух частях (1785—1786 гг.). Сборник Ивана Новикова является наиболее интересным и литературно удавшимся образцом изданий этого рода, восходящих к рукописным сборникам ходячих бытовых анекдотов и фацеций. Между тем, кроме имени, о жизни и деятельности его автора до нас не дошло решительно никаких сведений. «Новгородских девушек святочный вечер» представляет собой почти буквальный пересказ известной повести конца XVII в. о Фроле Скобееве. Отличается он от своего оригинала лишь сознательно изменёнными именами да несколько более распространённым изложением — результат стремления автора подвергнуть старую фабулу некоторой литературной обработке в манере наших романов и повестей второй половины XVIII в. Воздействие последних на автора, в свою очередь, также несомненно. Так, одна из его повестей «О нещастных приключениях купецкой дочери Аннушки» представляет собой явное подражание «Пригожей поварихе» Чулкова. Плутовская «разбойничья» повесть вообще является излюбленным жанром Новикова. Типичный образец её — первая же повесть сборника, по которой он и получил своё название «Похождение Ивана гостиного сына». Монах Симонова монастыря Поликарпий рассказывает в назидание некоему разбойнику, который проходил ночью мимо его кельи, громко жалуясь на трудности и опасности своего промысла, историю своей жизни «в миру»: «Расскажу я тебе своё похождение, которому ты вместе удивляться, сожалеть и смеяться будешь — и увидишь, что недаром говорят пословицу: «Есть чернцы и на Симонове». Монах Поликарпий и был некогда Иваном гостиным (т. е. купеческим) сыном. Избалованный в детстве родителями, развращённый «беспутным» учителем из «слоняющихся семинаристов», который сперва научил его воровать из отцовской лавки, затем свёл с «прелестницами», в конец его разорившими, Иван сделался главой «Ордена злощастья и отменного благополучия», члены которого разбойничали по Москве. Однако дважды приснившийся Ивану аллегорический сон, в котором ему были показаны «царство порока» и «страна добродетели», заставили его раскаяться и поступить в монастырь. К тому же призывает он и разбойника, предлагая ему даже денег, которые тот мог бы внести, в качестве вклада, настоятелю.

Апофеоз монастыря, как единственно верной пристани от зол мира, словно бы отбрасывает нас из конца XVIII в. лет за полтораста назад — к старорусским допетровским повестям о Горе-Злочастии, о Савве Грудцыне. Но на самом деле апофеоз этот весьма далёк от «древлего благочестия». Добывая «вековечное» небесное спасение, симоновские чернцы не склонны отказывать себе и в «минутных» земных радостях. Поликарпий держит в своей келье «большие бутыли с водкой» и угощает зазванного им к себе разбойника обильным «немонашеским» обедом. Вообще жизнь за толстыми монастырскими стенами для него — лучший способ покойно и привольно, притом с пользой для души, проживать награбленное им некогда имущество. Характерным эквивалентом монашеской жизни для автора является жизнь купеческая. Когда Поликарпий узнаёт, что обласканный разбойник, который в свою очередь также поведал ему историю своей жизни, является отцом восьмерых детей, он даёт ему возможность отстать от разбоя другим способом: сделаться торговцем в живорыбном и яблочном рядах. Явившись позднее с благодарностью к своему благодетелю Поликарпию, торговец, по его просьбе, рассказывает ему «для прогнания скуки» ряд «повестей», из которых и складывается сборник Ивана Новикова. Едва ли не большинство повестушек, входящих в состав сборника, заимствовано из иностранных — западноевропейских и восточных — источников. Об этом свидетельствуют уже самые их названия: «О двух друзьях, живших во Флоренции», «О персидском шахе Али-бее и о любимце его, помрачившим добрые дела свои прелестьми одной женщины», «О деревенском мужике, давшем талер для размену обезьяне» и т. д. Но наряду с этим, как мы видели, в сборнике имеется и несколько повестей, заимствующих своё содержание непосредственно из русской жизни и дающих довольно яркие и точные зарисовки купеческого, монашеского и разбойничьего быта. Верность многих из этих зарисовок подлинной действительности того времени может быть подтверждена аналогичными мемуарными сви-

---

[1] См. статью Е. М. Масловой «К истории анекдотической литературы XVIII в.» в «Сборнике статей в честь академика А. И. Соболевского», Л. 1928, стр. 272—276.

детельствами. В этих-то русских бытовых повестях и заключается главное достоинство новиковского сборника. Ещё интереснее в этом отношении роман «Несчастный Никанор или приключения российского дворянина Г.» (1-я часть вышла в 1775 г., последняя, 3-я, в 1789 г.), принадлежащий перу неизвестного автора[1]. В романе рисуется на широком бытовом фоне жизнь в чужих домах бедного дворянина-приживальщика. Это перебивается его рассказами о своей бурной молодости, исполненной самых разнообразных злоключений. Художественная ценность романа весьма невысока: с одной стороны, он написан по явным следам романа Прево «Приключения маркиза Г.»; с другой, — в особенности, в описании любовных похождений героя, — продолжает традицию рукописных повестей петровского времени типа повести «О российском дворянине Александре». Однако насыщенность исключительно богатым бытовым материалом делает его одним из любопытнейших произведений нашей повествовательной литературы XVIII в. В этом отношении «Несчастный Никанор» пошёл ещё дальше «Пригожей поварихи» Чулкова, являясь первым образцом нашего бытового романа. Повести Ивана Новикова и роман «Несчастный Никанор» стоят на грани лубка. Типичнейшим представителем собственно-лубочной литературы XVIII в., сознательно ориентированной на подлинно массовую аудиторию, является пресловутый Матвей Комаров, издания которого пользовались исключительной популярностью не только в XVIII, но и в течение всего XIX в. О Матвее Комарове не сохранилось никаких точных биографических данных (мы даже не знаем его отчества). Известно только, что он жил в Москве и был крепостным служителем в нескольких дворянских семьях, позднее получившим вольную. Комаров не был даже автором в собственном смысле этого слова: наиболее популярные его издания являются простыми переработками чужих сочинений. Так, его знаменитая в своём роде книжка «Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника, вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина, всей его жизни и странных похождений» (1779), переиздававшаяся до конца XVIII в., т. е. на протяжении всего двадцати лет, целых десять раз, представляет собой литературную обработку рукописных «автобиографий» Каина — реального лица, жившего и действовавшего в первой половине XVIII в. Ещё большую популярность в массовых читательских кругах имела другая книжка Комарова — повесть о милорде Георге (полное название: «Повесть о приключении английского милорда Георга и бранденбургской маркграфини Фридерики Луизы, с присовокуплением к оной истории бывшего турецкого визиря Марцимириса и Сардинской королевы Терезии», 1782), представляющая переделку весьма популярной рукописной переводной «гистории» об английском милорде Гереоне. Повесть о милорде Георге, «бессмертие» которой иронически подчёркивал Белинский в рецензии на её девятое издание 1839 г., переиздавалась огромное число раз не только в течение XVIII и всего XIX, но и XX века (последнее издание вышло в 1918 г). По содержанию это сказочный любовно-авантюрный роман о непреоборимой любви милорда к маркграфине, любви, проходящей через всяческие искушения и испытания и увенчивающейся благополучным браком. Книжка о милорде Георге стоит на уровне хорошо известных нам рукописных повестей петровского времени, вместе с тем явно уступая в идейной значительности такому, скажем, произведению, как «Гистория о матросе Василии Кориотском». В XIX в., после Пушкина и Гоголя, в эпоху Льва Толстого и других наших великих писателей-классиков, литературное убожество книжек Матвея Комарова, конечно, особенно било в глаза. Неудивительно, что Некрасов с огорчением отмечал их массовую популярность, с нетерпением ожидая времени, когда вкусы и потребности народного читателя разовьются настолько, что он «не Милорда глупого — Белинского и Гоголя с базара понесёт». Однако самое наличие такой популярности не может не привлечь внимания историка литературы к литературным поделкам Матвея Комарова и ставших в последние десятилетия XVIII в. весьма многочисленными «лубочных» писателей того же типа[2]. Пушкин писал в 1830 г. по поводу романов Булгарина: «Иное сочинение само по себе ничтожно, но замечательно по своему успеху или влиянию; и в сем отношении нравственные наблюдения важнее наблюдений литературных». Это в ещё большей степени можно отнести к лубочным изданиям Матвея Комарова и ряда подобных ему сочинителей XVIII в. Белинский и Некрасов естественно не могли не желать другого чтения для народа, но в XVIII в., даже отчасти и позднее, лубочные издания играли свою положительную роль. Об уже известном нам романе «Несчастный Никанор» Карамзин в 1802 г. справедливо замечал: «...романы самые посредственные, — даже без всякого таланта писанные, способствуют некоторым образом просвещению Кто пленяется Никанором, злощастным дворянином, тот на лестнице умственного образования стоит ещё ниже его автора и хорошо делает, что читает сей роман: ибо без всякого сомнения чему-нибудь научается в мыслях или в их выражении» («О книжной торговле и любви ко чтению в России»). Мало того, даже Белинский, выражая сожаление, что «для простого народа... доселе не издано ни одной порядочной книги и что ему нечего читать, кроме «Милорда английского» и тому подобных пош-

[1] Авторство «Никанора» до последнего времени приписывалось Матвею Комарову; Виктор Шкловский в своей книге о Комарове убедительно опровергает это.

[2] Не меньшей популярностью, чем сочинения Комарова, пользовалась лубочная переделка «Истории о храбром рыцаре Францыле Венециане и о прекрасной королевне Ренцывене», изданная в 1787 г. крепостным Андреем Филипповым.

лостей и вздоров», тут же добавлял: «А тому, что за неимением лучшего он читает себе всласть эти глупости, надо радоваться, ибо это значит, что простой народ, инстинктивно и бессознательно повинуясь направлению, данному России Петром Великим, уже не удовлетворяется завещанными ему от патриархальной старины сказками, но хочет чего-то более литературного, более сообразного с действительностью, которая его окружает и которая не может не иметь на него влияния». Действительно, как бы ни был низок художественно-литературный уровень произведений, подобных изданиям Матвея Комарова, они всё же создавали новые читательские круги, приобщали к книге массовые общественные слои. Появление в последней трети XVIII в. массового читателя хотя бы и лубочной книги несомненно было фактом крупного культурного значения.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ.

Произведения Ф. Эмина, М. Чулкова, В. Лёвшина и других прозаиков XVIII в. до Карамзина и Радищева в дальнейшем не переиздавались и являются в большинстве своём библиографической редкостью. Исключение составляет только роман Чулкова «Пригожая повариха», переизданный в XIX в. и полностью введённый Г. А. Гуковским в однотомник «Русская литература XVIII века», Л. 1937, стр. 415—436. В 1913 г. вышел первый том академического издания полного собрания сочинений Чулкова, содержащий в себе первые три части чулковского песенника. Однако на первом томе издание прекратилось. Подробное изложение содержания большинства повествовательных произведений XVIII в. с обильными текстуальными выдержками из них дано в работе В. В. Сиповского «Очерки из истории русского романа» (т. I, вып. 1-й, «XVIII век», СПБ. 1909 и т. I, вып. 2-й, «XVIII век», СПБ. 1910). Ему же принадлежит наиболее подробный и очень ценный библиографический перечень оригинальных и переводных повестей и романов XVIII в. «Из истории русского романа и повести» (Материалы по библиографии, истории и теории русского романа), СПБ. 1903.

Из исследовательской литературы об отдельных писателях-прозаиках XVIII в. следует назвать две книги В. Шкловского: «Матвей Комаров, житель города Москвы», Л. 1929, и «Чулков и Лёвшин», Л. 1933 (в последней впервые опубликован ряд важных биографических документов); работы о Ф. Эмине: А. Ляшенко «К истории русского романа. Публицистический элемент в романах Ф. А. Эмина», СПБ. 1898, и Г. А. Гуковского «Идеология русского буржуазного писателя XVIII в.», «Известия Акад. наук СССР», Отделение общественных наук, 1936, № 3, стр. 429—458; о М. Чулкове: В. С. Нечаевой «Русский бытовой роман XVIII века. М. Д. Чулков»; «Учёные записки» Ранион, т. II, кн. 1, М. 1928, стр. 5—41.



Херасков.

Появление скарроновской поэмы Майкова и «вольной» стихотворной повести Богдановича, нарушавшей почти все жанровые правила классицистической поэтики, было несомненным признаком того, что в недрах нашего классицизма совершались процессы, его изнутри подтачивающие. Однако, несмотря на это, несмотря на весьма симптоматичный, как уже указывалось, успех у широкой читательской аудитории повествовательных прозаических жанров, классицизм всё ещё не только продолжал занимать доминирующие высоты нашей литературы, оставаясь преобладающим литературным направлением эпохи, но и одерживал в глазах современников новые и блистательные победы. Самым значительным в системе классицистических жанров считался жанр эпической поэмы — эпопеи. Создание героической эпопеи, за написание которой принимались, как мы знаем, и Кантемир, и Ломоносов, было осуществлено Херасковым в его знаменитой «Россияде». «Россиядой» Хераскова было как бы увенчано строившееся в течение полувека, считая от первых сатир Кантемира и стихов Тредиаковского, здание нашей классицистической литературы. Но вместе с

тем в творчестве того же Хераскова, значительнейшего из всех учеников Сумарокова, непосредственного последователя и продолжателя его литературного дела, крупнейшего представителя нашего классицизма второй половины XVIII в., мы присутствуем при разложении классицизма, при зарождении нового литературного направления — русского сентиментализма, обретающего своё наиболее яркое выражение в деятельности Карамзина, которому престарелый Херасков прямо начинает подражать.

Жизнь и деятельность. Михаил Матвеевич Херасков (1733—1807) был потомком знатного валашского боярина, переселившегося в Россию одновременно с Дмитрием Кантемиром. Отца Херасков потерял в возрасте всего двух лет и воспитывался в доме своего отчима, того самого князя Никиты Трубецкого, с которым так дружил Антиох Кантемир, посылавший ему из-за границы свои произведения, обращавшийся к нему со стихотворными посланиями, посвятивший ему, как вспомним, свою сатиру о воспитании. Десяти лет Херасков был отдан в тот же Шляхетный кадетский корпус, который явился литературной колыбелью Сумарокова. Как и Сумароков, Херасков уже в корпусе начал писать стихи. Через несколько лет по окончании корпуса, недолго побыь на военной, потом на гражданской службе, Херасков перешёл в 1755 г. на службу в только что открывшийся Московский университет, с которым и была связана почти вся его последующая служебная деятельность (с 1763 г. в качестве директора, с 1778 г.—куратора, т. е. попечителя; в отставку вышел в 1802 г.). В жизни университета Херасков сыграл видную роль, встав во главе всех его культурных учреждений — типографии, библиотеки, театра. В 1767 г. Херасков добился перехода университетского преподавания на русский язык; в 1779 г. организовал университетский «Благородный пансион», сыгравший такую видную роль в литературном развитии Жуковского.

По своим общественно-политическим взглядам Херасков был близок Сумарокову. В редактировавшихся им университетских журналах «Полезное увеселение» (1760—1762) и «Свободные часы» (1763) он опубликовал ряд своих сатирических произведений в стихах и в прозе; в 1762 г. участвовал вместе с Сумароковым в составлении хоров для уличного маскарада «Торжествующая Минерва». После восстания Пугачёва и чрезвычайного усиления полицейско-правительственного режима Херасков становится деятельным масоном и активным помощником Новикова в ряде его общественных начинаний; в частности, передаёт в распоряжение Новикова университетскую типографию, которая явилась мощным подспорьем в книгоиздательской деятельности последнего. Однако при разгроме масонских организаций Хераскову удалось уцелеть.

Уже в годы издания университетских журналов Херасков сосредоточил вокруг себя талантливую молодёжь — литературных единомышленников и учеников. В 70-е годы в Петербурге он вместе с женой, одной из первых русских поэтесс (современники величали её «русской Де-ла-Сюзой»), стал во главе литературного салона, участники которого сходились раз в неделю по вечерам для чтения своих произведений. Салон имел и свой орган — еженедельный литературно-сатирический журнал «Вечера» (1772—1773). Литературным центром был дом Херасковых и позднее, в Москве. «Дом их, — вспоминает один из современников, — всегда был открыт для всякого, кто имел стремление к просвещению и литературе, и все молодые люди, преданные этим высоким интересам, составляли как бы семейство их». При этом «староста русской литературы», как называл старика Хераскова один из старших друзей Пушкина декабрист Н. Тургенев, не только учил молодёжь, но и сам до конца жизни готов был учиться у ней. Так, он горячо поддержал литературные издания Карамзина.

В печати Херасков выступил не позднее 1753 г. Подобно Сумарокову, он отличался огромной литературной производительностью. Число написанного им очень велико; при этом им созданы самые большие по объёму произведения нашей классицистической литературы. Как и творчество Сумарокова, литературная деятельность Хераскова отличается и величайшим жанровым разнообразием. По его собственным словам, он поёт «и героев и безделки» — работает в области драматургии, творит в самых разнообразных стихотворных родах, пишет сатирические произведения. Мало того, он словно бы ставит своей задачей восполнить и те пробелы, которые имелись в этом отношении у Сумарокова, усиленно разрабатывая вовсе отсутствовавшие у него жанры поэмы и политико-нравоучительного романа. Вообще по жанровому диапазону Херасков превосходит решительно всех наших писателей XVIII в.

Лирика. Прежде всего Херасков был весьма плодовитым поэтом-лириком. В своих журналах «Полезное увеселение» и «Свободные часы» он опубликовал за три с половиной года около 190 стихотворений. В 1762 г. вышел сборник его стихов «Новые оды» (позднее перепечатан под заглавием «Анакреонтические оды»); в 1764 г. им были изданы «Нравоучительные басни», в 1769 г. — «Философические оды или песни». Лирические стихи Херасков продолжал писать до самой смерти. Как уже сказано, писал он в самых разнообразных лирических

жанрах (все виды од, эклоги, эпистолы, элегии, басни, стансы, сонеты, идиллии, эпиграммы, мадригалы, сатирические стихи и т. д.). Однако наиболее характерным для Хераскова лирическим видом является элегически окрашенная медитация горациански настроенного мудреца-«философа», довольствующегося «тем, что небеса послали», познавшего тщету земных «хлопот»: больших чинов, славы, богатства. Об этом на все лады и твердит Херасков в своих «философических» или «нравоучительных» одах — особом жанре, основоположником которого он у нас является. Писал Херасков и торжественные, хвалебные оды. Но героике «гремящей лиры», орлиному полёту высоких мыслей он предпочитает «тихое вздыханье стенящих горлиц» — поэзию «нежного сердца», сентиментальную лирику «чувства», которая «приводит в слёзы». Он просит для себя у муз дар, подобный дарованию Анакреонта «или каким украшен приятный Сумароков» («Анакреонтическая ода II»). Свои стихи он слагает, как позднее заявит об этом и Карамзин, для того, чтобы «понравиться любезной». Как уже упомянуто, писал Херасков, особенно в первый период, и в сатирическом роде. У него мы не раз встретим темы и мотивы, хорошо знакомые нам по сатирическим произведениям Сумарокова (см. например, стихотворение «Знатная порода», продолжающее кантемировскую линию сатиры Сумарокова «О благородстве», басню «Фонтанна и речка» и др.). Но общественно-обличительный пафос стихов Сумарокова чаще всего выступает в поэзии Хераскова в ослабленном, притушенном виде. Та же басня «Фонтанна и речка» заканчивается строками:

На подлинник я сей пример оборочу:
Представя тихие с шумящими водами,
Сравнять хочу граждан с большими господами,
И ясно докажу... однако не хочу.

Не хочет договаривать Херасков, ясно высказывать своё отношение к чуждым или даже враждебным ему явлениям общественно-политической жизни и в ряде других своих стихов. Люди всё равно не станут умнее от его слов — так мотивирует он это в концовке другого своего стихотворения «К Эвтерпе». «Только лучше жить потише» — таков рефрен одного из его стихотворений, определяющий позицию общественного индиферентизма, которым чем дальше, тем больше сменяется в его стихах гневно-сатирическое отношение к общественному «злонравию» Сумарокова. Как не стремится Херасков греметь на лире, так не ставит он своей целью и «ругаться пороками». Обличения конкретных общественных пороков подменяются у него философическими нравоучениями отвлечённо-этического характера на тему о том, что богатство не приносит человеку счастья, что благополучие не является уделом «испорченных сердец», что следует терпеливо переносить невзгоды — «жестокий рок» и т. п. Как видим, нравоучения эти слишком сбиваются на общие места ходячей житейской морали. Оригинальнее Херасков в стихах, в которых звучат нотки утомлённости, пресыщения, скуки — ущербные настроения «конца века», столь не свойственные до него героико-патетической поэзии нашего классицизма. Таковы, например, его «Стансы», опубликованные ещё в 1762 г.:

Только явятся
Солнца красы,
Всем одеваться
Придут часы.
Боже мой, Боже!
Всякий день то же.

К должности водит
Всякого честь.
Полдень приходит, —
Надобно есть.
Боже мой, Боже!
Всякий день то же.

Дальше следует ещё семь подобных же строф, всё с той же устало-тоскливой концовкой-припевом. По своей университетской деятельности Херасков имел заслуженную репутацию «покровителя просвещения». В 1761 г. он опубликовал свою первую дидактическую поэму «Плоды наук», в которой восторженно, в ломоносовских тонах воспевал человеческий разум — «небесный дар» рассудка — и «сияние наук», рассеивающее

«нощь невежества». Однако наряду с этим в его лирике неоднократно звучат другие, явно руссоистски окрашенные мотивы. Пышно-развратному, шумно-суетливому городу он противопоставляет «простые нравы» скромной и спокойной «сельской жизни»; погоне за деньгами — любование «красотами природы»; «ложному свету ученья», «испорченному уму» современного человека — близость к природе простого пастуха, «живущего свой век в приятнейшей свободе». Масонство Хераскова ещё более усилило моралистические тенденции, с самого начала присущие его творчеству. Целый ряд стихов Хераскова прямо написан в духе масонского мистического аллегоризма. Масонской песнью являлся и знаменитый гимн «Коль славен» — особенно популярное и наиболее долговечное лирическое произведение Хераскова.

Всем сказанным определяется и значение лирики Хераскова в общем процессе развития нашей литературы XVIII в. По своему историко-литературному месту она находится на переходном рубеже от классицизма к сентиментализму. Даже привычно классицистические темы и мотивы разрабатывает он в новых тонах, ставит на них новые акценты. Завещанная ещё античностью, каноническая тема «золотого века» принимает у него, как уже указывалось, руссоистский колорит; анакреонтическая ода превращается в сентиментальные воздыхания и т. п. Отражается это и на его поэтическом стиле и языке. Хераскову удаётся добиться большой выработанности, изящества словесной формы, гладкой текучести стиха, почти разговорной лёгкости синтаксических конструкций. В языке он избегает как витийственной высокости ломоносовского одического стиля, так и намеренной резкости, подчас прямой грубости сатирических произведений Сумарокова. Поучительно в этом отношении сравнить с сумароковскими притчами, написанными нарочито вульгарным языком, выдержанно-салонные басни Хераскова, непосредственно примыкающие к позднейшему басенному творчеству сентименталиста Дмитриева. Большинство стихов Хераскова написано именно таким сглаженным, салонно-изящным «средним штилем», подготовляющим будущий «новый слог» Карамзина, недаром считавшего Хераскова самым близким из всех своих русских предшественников.

Драматургия. Ещё резче сдвиг от классицизма к новым литературным позициям проявляется в драматургии Хераскова. Херасков много писал для театра и при этом в самых разнообразных драматургических формах. Усиленно на протяжении всего его творчества разрабатывался им жанр трагедии. Вслед за Сумароковым написал он и ряд трагедий из русской истории («Идолопоклонники, или Гореслава», «Пламена», позднее «Освобожденная Москва» и др.).

Из них всего интереснее трагедия «Борислав». Действие трагедии в том виде, в каком она до нас дошла, отвлечено от русской действительности. «Царь Богемский» Борислав — тиран и злодей, наполнивший весь свой век беззаконием, свершивший «всё то, что страшно и безбожно». Свои преступления он тщетно пытается загладить благодеяниями народу: народ его ненавидит. Терзаясь муками совести и обуреваемый подозрениями против жениха дочери, он осуждает его на смерть. В финале — народ свергает Борислава с престола, а с ним самим происходит нравственное перерождение. «Смягчается мой нрав, мой лютый нрав и злобный», — заявляет он, и собственными руками передаёт царский венец сопернику-зятю. Однако перенос действия в Богемию — явная маскировка. В предисловии к «Бориславу» прямо указывается, что первоначально «вся трагедия была сочинена под другими именами; некоторые обстоятельства принудили переменить оные и поставить вымышленные». Переделан — «совсем переменён» был и пятый акт. Действительно, легко установить, что Борислав не кто иной, как Борис Годунов, и в основу фабулы был положен эпизод с женихом его дочери Ксении, по народной молве им умерщвлённым. Очевидно, по цензурным условиям пьеса о злодее-царе Борисе, прямо примыкающая к «Димитрию Самозванцу» Сумарокова, не могла появиться в свет.

Но наряду со следованием сумароковскому трагическому канону Херасков в первой же своей пьесе — трагедии «Венецианская монахиня» (1758) — резко отступает от него.

Содержание пьесы заключается в следующем. Сын «первого» венецианского сенатора Коранс и молодая девушка Занета любят друг друга. Коранс уезжает на войну, и вскоре распространяется слух о его смерти. Занета, которая в это же время теряет брата и родителей, в согласии с их предсмертной волей, становится монахиней. Вернувшийся Коранс через дом иностранных послов тайно проникает к ней в монастырь. Но Занета, хотя и продолжает его любить, отказывается нарушить монашеский обет. Между тем всякий заход венецианца в иностранное посольство рассматривался как шпионство и карался смертью. Коранса схватывают. Оберегая честь милой, он заявляет, что действительно имел «злодейской умысл к отечеству», и требует выполнения закона.

Происходит раздирающая сцена между сыном и отцом-сенатором, который вынужден «отсыновить» его и признать достойным смерти. Таясь и от отца, Коранс просит его, как последней милости, отдать всё то, что он предназначал ему в наследство, в монастырь, где живёт Занета. В ожидании казни он пишет ей из темницы прощальное письмо. Занета прибегает с ним к отцу Коранса, чтобы раскрыть всю правду. Но уже поздно: сенатор убеждён, что казнь совершена. Занета в отчаянии уходит. На самом деле в уважение заслуг отца и самого Коранса он был помилован и является домой, но обезумевшая от горя Занета ослепила себя. «Вот действие любви! вот плод безмерной страсти», — восклицает Коранс и закалывается.

Вместо мифологических персонажей или исторических героев действующими лицами «Венецианской монахини» являются обыкновенные люди; само действие происходит не в прошлом, а в современности; в основу фабулы положено действительное происшествие, имевшее место в Венеции. Как видно из пересказа его самим же автором, последний, «пользуясь обыкновенной стихотворческой вольностью», лишь в очень малой степени отступил от реального факта (переменил подлинные имена, слегка изменил развязку, приблизив её к знаменитому финалу «Ромео и Джульетты» Шекспира и т. п.). Это побудило Хераскова даже отказаться от обязательного в поэтике классицизма построения трагедии в пяти действиях: «Всё моё старание в том состояло, чтоб в продолжении сей трагедии не отступить от подлинности; и сие самое в трёх действиях сочинить оную меня принудило». Наконец, и это самое существенное, основной трагической пружиной пьесы является не долг, а любовное чувство — забота о чести любимой. Ради этого герой готов «обесславить» себя «позорной смертью»; нанести себе «бесчестье», а своему роду «позор». Все эти черты явно выводят пьесу Хераскова за рамки классицистической трагедии, приближают её к новому типу буржуазно-сентиментальной драмы, складывавшейся в это время на Западе. Также совсем не традиционна и вскоре написанная Херасковым первая его комедия в стихах «Безбожник» (1761). В комедии этой нет ничего смешного. Главное действующее лицо — трагический злодей, который громоздит преступление на преступление: бросает обольщённую им до венца невесту, совращает жену друга, засаживает в тюрьму неповинного брата, пытается убить отца. Остальные действующие лица на протяжении всей пьесы обильно проливают слёзы. Всё это также приближает «героическую комедию в стихах» Хераскова, как определяет её жанр словарь Новикова, к «слезной драме». Наконец, как раз в том же 1771 г., когда Сумароков резко выступил против «нового и пакостного рода» «слезных комедий», Херасков прямо пишет «слезную драмму» «Друг нещастных» из жизни бедного, но «чувствительнейшего» и добродетельнейшего художника. Крайней чувствительностью отличаются и все остальные персонажи пьесы, кроме сурового кредитора Зелита, да и тот чуть ли не насильно принуждает себя не быть чувствительным. В 1775 г. появилась вторая «слезная драмма» Хераскова с более экзотическим «испанским» содержанием — «Гонимые». Обе пьесы пользовались большим успехом у публики. Как видим, Херасков не только не отвергает новый сентиментальный драматургический род, появление которого Сумарокову казалось «светопреставлением», признаком «конца мира», но и сам усиленно его разрабатывает (ряд драм был написан им и позже). Но вместе с тем, одновременно с написанием «Друга нещастных», в том же 1771 г., Херасков начинает работать над основным своим произведением, ортодоксально-классицистической эпопеей «Россияда».

Поэмы. «Россияда».

Наряду с лирикой и драматургией в творчестве Хераскова с самого начала сказывается тяготение к монументальным жанрам. С особенной настойчивостью разрабатывает он жанр поэмы: в 1761 г. публикует уже упоминавшуюся дидактическую поэму «Плоды наук», в 1770 г. — небольшую переводную аллегорическую поэму «Селим и Селима», наконец, в 1771 г. — описательно-героическую поэму «Чесмесский бой», посвящённую знаменитой победе русского флота в Чесменской бухте 26 июня 1770 г. во время первой турецкой войны. Традиционную одическую тему — воспевание очередной победы русского оружия — Херасков развёртывает в большую эпическую поэму в пяти песнях, построенную по типу гомеровского эпоса (в поэме имеется и прямое обращение к «певцу богов», Гомеру, и неоднократные параллели из «Илиады»), но в то же время почти с протокольной точностью рисующую все наиболее героические эпизоды славного боя. «Россиян петь хочу», — заявляет Херасков в самом начале своей поэмы. И пафос её — прославление «горящих храбростью российских сердец», высокого патриотизма русских военачальников и воинов, бесстрашных в бою, великодушных к побеждённым.

Сквозь всю поэму звучит гордость поэта боевой славой своей родины:

Полночной славы гром во всех местах гремит,
Друзьям российским в честь, её злодеям в стыд.
Знамёна их в Крыму и вкруг Дуная веют,
В Морее паруса у Дарданелл белеют.

Поэма «Чесмесский бой» явилась как бы этюдом и вместе с тем непосредственной ступенью к созданию Херасковым своего основного и центрального произведения — грандиозной героической эпопеи «Россияда», над которой поэт работал в течение восьми лет (поэма появилась в печати в 1779 г.), т. е. примерно столько же, сколько Пушкин работал над «Евгением Онегиным».

«Россияда» — и в этом Херасков усматривает основное и неотъемлемое достоинство своей поэмы — построена по всем правилам классицистической эпопеи, которые сам же автор и излагает в предпосланном ей теоретическом предисловии «Взгляд на эпические поэмы». Опираясь на наиболее прославленные образцы предшествующих эпических поэм как древности, так и нового времени — «Илиаду» и «Одиссею» Гомера, «Энеиду» Вергилия, «Потерянный рай» Мильтона, «Генриаду» Вольтера и, с некоторыми оговорками, на «Освобождённый Иерусалим» Тассо и «Лузиаду» Камоэнса, — Херасков так формулирует задачу эпической поэмы: «Эпическая поэма заключает какое-нибудь важное, достопамятное, знаменитое приключение, в бытиях мира случившееся, и которое имело следствием важную перемену, относящуюся до всего человеческого рода — таков есть «Погубленный рай» Мильтонов; или воспевает случай, в каком-нибудь государстве происшедший и целому народу к славе, к успокоению или наконец ко преображению его послуживший, — такова должна быть поэма «Пётр Великий».

Но для написания поэмы о Петре, время, по мнению Хераскова, ещё не наступило. Именно этим объясняет он и незавершённость поэмы Ломоносова «Пётр Великий». В герои поэмы Херасков берёт исторического деятеля, во многом, по его мнению, подобного Петру, но отодвинутого в более далёкую историческую перспективу — Иоанна IV (он называет его Иоанном II). Параллель между Иоанном IV и Петром, как мы знаем, была вообще весьма распространена в XVIII в.; неоднократно сближал их и Ломоносов. В специальном «Историческом предисловии», которое Херасков также предпосылает своей эпопее, он выступает с горячей апологией Иоанна IV, возражая иностранным писателям, «сложившим нелепые басни о его суровости»: «Сам Петр Великий за честь поставлял в мудрых предприятиях сему государю последовать. История затмевает сияние его славы некоторыми ужасными повествованиями, до пылкого нрава его от-

носящимися: верить ли тем несвойственным великому духу повествованиям, оставляю историкам на размышление». «Впрочем,—прибавляет Херасков, — безмерные царские строгости, по которым он Грозным проимянован», находятся за пределами описываемого в поэме периода.

Содержание поэмы — взятие Иоанном IV Казани, рассматриваемое Херасковым в качестве последнего этапа борьбы русских с «ордынцами» — свержения татарского ига и вместе с тем торжества истинной христианской веры над исламом. Выбор Херасковым именно этого исторического «случая», видимо, подсказывался в какой-то степени и тем временем, в которое писалась «Россияда», — войной с турками за последний след татарского господства в России — Крымский полуостров. Героем поэмы Хераскова является при этом не только царь. Царь окружён пылающими любовью к отечеству советниками и военачальниками — «благоразумными мужами» во главе с князем Курбским, противопоставляемым «коварному вельможе», «царскому ласкателю» (льстецу), Глинскому. В таком тесном содружестве между царём и преданными ему боярами, подобно ему, радеющими превыше всего о пользе отечества, явственно высказывается утопический политический идеал Хераскова, своего рода ответ его на потёмкинскую современность. Но «Россияда», как это подчёркивает само её название, поэма не только о царе и боярах, но и о всей России. Отсюда и адресует её Херасков всем «истинным сынам отечества» — всем русским патриотам. Своё рассуждение о характере и задачах эпической поэмы вообще и «Россияды» в частности он заканчивает следующими патетическими словами: «Читатель! ежели, преходя все сии бедства нашего отечества, сердце твоё кровию не обливается, дух не возмутится и наконец в сладостный восторг не придёт, — не читай мою «Россияду», она не для тебя писана; писана она для людей, умеющих чувствовать, любить свою отчизну и дивиться знаменитым подвигам своих предков, безопасность и спокойство своему потомству доставивших». Высокая патриотическая настроенность «Россияды» составляет самую сильную её сторону, ставя поэму Хераскова в этом отношении в один ряд с одами Ломоносова, с последующими победными одами Державина. Больше того, для русских читателей XVIII в. поэма Хераскова имела примерно такое же значение, какое приобретёт для читателей второй половины XIX в. и нашего времени «Война и мир» Льва Толстого, произведение, несомненным предшественником которого в широкой историко-литературной перспективе (попытка создать героический эпос русского народа на основе события, имевшего общенародное значение) она и является. Недаром даже в значительно более позднее время, в 20-е и 30-е годы XIX в., поэма Хераскова продолжала вызывать самый живой отклик и восторженное сочувствие со стороны широких демократических кругов русского общества (вспомним рассказ И. С. Тургенева «Пунин и Бабурин»).

В своей поэме Херасков стремился следовать фактам исторической действительности, пользуясь всякого рода историческими материалами и источниками, вплоть до устных преданий: «Повествовательное сие творение расположил я на Исторической истине, — замечает он в «Историческом предисловии», — сколько мог сыскать печатных и письменных известий, к моему намерению принадлежащих; присовокупил к тому небольшие анекдоты, доставленные мне из Казани». В подстрочных примечаниях к отдельным стихам и эпизодам своей поэмы Херасков ссылается и на летописи, и на «подлинные тогдашние записки», и на описание путешествия проф. Лепёхина и т. д. Действительно, как установлено Г. Кунцевичем, Херасков штудировал «Историю о Казанском царстве», или так называемый «Казанский летописец» [1]. Однако наряду с

---

[1] Г. Кунцевич, «Россияда» Хераскова и «История о Казанском царстве». «Журнал министерства народного просвещения», 1901, январь, стр. 1—15.

этим Херасков тут же напоминает читателям, что в эпической поэме «верности исторической искать не должно»: «Многое отметал я, переносил из одного времени в другое, изобретал, украшал, творил и созидал». «Изобретал, украшал, творил и созидал» Херасков в соответствии с традиционными «правилами» эпопеи, как они были разработаны в поэтике классицизма. Так, им обильно вводится в «Россияду» элемент чудесного, хотя, вопреки Буало, взамен античных богов, в поэме действуют, как в «Генриаде» Вольтера и как у нас требовал этого Феофан Прокопович, православный бог, святые, персидский «чародей» Нигрин, «несомый драконами», и всякого рода аллегорические олицетворённые понятия, напоминающие соответствующих персонажей школьных драм. Неоднократно используются в поэме и образы античной мифологии. Не менее обильно введён в «Россияду» и любовный элемент (безнадежная любовь казанской царицы Сумбеки к таврийскому князю Осману, любовный эпизод персиянки Рамиды и трёх богатырей, «горевших к ней равным пламенем любви» и т. д.). При этом историко-героические эпизоды перемежаются с эпизодами любовными, рисуемыми в стиле рыцарской поэмы или даже любовно-авантюрного романа. Так, вторую «песнь», повествующую о совещании царя Иоанна с избранной боярской думой, о столкновении между Курбским и Глинским и о выступлении в поход российского воинства, Херасков заканчивает следующими строками:

Но пусть к Ордам несет Российский Марс перуны,
Хощу переменить на звучной лире струны...
О Музы! Лиру мне гремящу перестройте
И нежности любви при звуках бранных пойте...

И третья песнь, действительно, начинается рассказом о «жестокой любви» царицы Сумбеки — «Киприды красотой, а хитростью Цирцеи» — к Осману. Подобным же образом неоднократно «меняет» Херасков струны на своей лире (вспомним «Разговор с Анакреоном» Ломоносова) и в дальнейшем ходе поэмы.

Построена «Россияда» в полном соответствии с традициями классицистической эпопеи. Начинается она неизменной формулой эпического зачина:

Пою от варваров Россию свобожденну,
Попранну власть татар и гордость низложенну,
Движенье древних сил, труды, кроваву брань,
России торжество, разрушенну Казань.

Вслед за этим следует традиционное обращение к «духу стихотворения» (парафрастическая замена Аполлона) с просьбой оказать поэту помощь в его предприятии. Герои поэмы наделяются автором чертами, более свойственными не реальному облику русских и татар изображаемой эпохи, а греческим и троянским героям Гомера и Вергилия или крестоносцам поэмы Тассо. Например, Курбский, в изображении которого явно сквозят черты Ринальдо из поэмы Тассо, говорит о хранении рыцарского чина, татарские князья так же связаны «рыцарским уставом». Очарованный казанский лес представляет прямую параллель соответственному месту поэмы Тассо. Вводится в «Россияду» и традиционный мотив пророческого показа Грозному будущих судеб России (конец VIII песни). В ряде сменяющих друг друга картин Херасков даёт при этом краткий обзор событий последующей русской истории: убийство царевича Димитрия, кровавое воцарение Годунова, мучимого совестью и кончающего жизнь «отравой», Отрепьева, которого «на трон поляки протеснят», последующее «междоусобие», патриотический подвиг Минина и Пожарского, изгнание поляков, воцарение Романовых, славное правление Петра, царя, который, «оставив трон, простер к работе руки», основание новой столицы, правление Анны, Елизаветы. Заканчивается это апофеозом «Второй Екатерины», восхваления которой щедро разбросаны и по другим местам поэмы, ей и посвящён-

ной. Этот стихотворный исторический обзор принадлежит к наиболее интересным местам «Россияды». Одним из необходимейших элементов эпической поэмы Херасков традиционно считает наличие в ней «назидательности». Отсутствие «назидательности» он ставит в прямой упрёк «неоцененной поэме» Тассо. Наоборот, «Россияду» насквозь проникает резко подчёркиваемая нравоучительная тенденция: торжество христианской веры и истинной добродетели над заблуждениями и злом.

Высокости и значительности содержания «Россияды» соответствует и её форма. Складывающаяся из целых двенадцати песен поэма отличается огромными размерами (около 10 000 стихов), написана «высоким штилем», с большим количеством славянизмов; повествование ведётся автором в нарочито замедленных, эпически-величавых тонах. Эта крайняя длиннотность «Россияды», чрезмерное изобилие в ней словесного материала — черта, вообще свойственная писательской манере Хераскова,—скоро стала ощущаться, как существенный художественный недочёт поэмы. Батюшков прямо величал за это Хераскова нашим «водяным Гомером»; однако, подчёркивая, что в «Россияде» «всё растянуто», по поводу ряда мест поэмы он добавлял: «но в этих растянутых членах узнаёшь поэта».

Ещё большими размерами отличается вторая эпическая поэма Хераскова «Владимир» в 18 песнях (1-е изд. в 1785 г., 3-е, сильно переработанное, с добавлением новых песен, в 1797 г.). Тема и этой поэмы историческая — крещение Руси Владимиром, но разработана она в духе масонской мистики. В предисловии сам Херасков прямо предупреждает читателей об особом аллегорическом смысле его поэмы: странствование человека путём истины, преодоление мирских соблазнов и искушений, борьба со врождёнными страстями и, наконец, духовное возрождение. Поэма пользовалась большим уважением у масонов, но по своему художественному и историко-литературному значению она далеко уступает «Россияде». Традиционная форма классицистической поэмы, как видим, наполняется Херасковым в его «Владимире» новым, чуждым рационалистическому сознанию классицистов содержанием. В дальнейших своих поэмах Херасков отступает и от этой формы. Поэма «Пилигримы или искатели счастья» (1795) написана им в шутливо-сказочной ариостовской манере — «вольным» слогом и стихом «Душеньки» Богдановича. В стихотворном предисловии Херасков прямо заявляет о праве поэтов на поиски новых идей и форм — на художественное новаторство: «Как новых стран искал Колумб, преплыв моря, || Так ищем новых мы идей везде паря». Несколько ранее (в 1790—1793 гг.) Херасков пишет мистико-космологическую поэму «Вселенная» в новом предромантическом стиле. Наконец, в последней своей поэме (1803), наиболее грандиозной по размерам (15 000 стихов) и также аллегорической, подобно «Владимиру», — «Бахариана или неизвестный», — Херасков прямо опирается на литературный опыт своего былого ученика, а в это время уже признанного главы русского сентиментализма — Карамзина. С другой стороны, «волшебная повесть, почерпнутая из русских сказок» (подзаголовок «Бахарианы»), Хераскова отразилась некоторыми своими чертами на «Руслане и Людмиле» Пушкина.

Проза. Единственный из всех представителей русского классицизма, Херасков принимает активное участие и в становлении нашей оригинальной повествовательной прозы. В 1768 г., пять лет спустя после первых романов Фёдора Эмина, вышла в свет повесть Хераскова «Нума или процветающий Рим». Херасков сам указывает те исторические труды, которые он использовал при написании своей повести, в то же время подчёркивая, как он сделает это позже в отношении «Россияды», что автор отнюдь не ставит своей задачей точное воспроизведение исторической действительности: «Сия повесть не есть точная историческая истина, — она украшена многими вымыслами, которые, не уменьшая важности Нуминых дел, цветы на ней рассыпают, — Нума здесь представляется, каков он был и каков быть мог». Действительно, используя полуисторические, полулегендарные данные о древнеримском царе-реформаторе Нуме Помпилии, Херасков создает идеальный образ просвещённого монарха, действующего в духе идей просветительной философии. Философ на троне, Нума все «минуты» своей жизни посвящает «пользе всенародной», учреждает законы, «на естестве основанные», ополчается на «коварных и нечеловеколюбивых» вельмож, на «суеверов

и лжеучителей» — духовенство. «Не царь, но отец своего народа», Нума сейчас же по вступлении на престол уничтожает институт царской охраны, заявляя её начальнику: «Воины сии или меня от страха оберегать или в народе страх производить должны. Я не принял бы вашего венца, если бы я опасался вас; и лучше хочу любовь произвести, нежели боязнь в сердцах подданных». Заканчивается повесть картиной всеобщего благополучия и процветания, наступающих в результате мудрой деятельности Нумы, наставляемого божественной нимфой Эгерой. Херасков не скрывает, что картина эта имеет характер авторской мечты, утопии, «но, — заявляет он, — ежели нет совершенно благополучных обществ на земли, то пусть они хотя в книгах находятся и утешают наши мысли тем, что и мы со временем можем учиниться совершенно щастливыми». Не скрывает Херасков и то, что своим Нумой он стремится начертать правила царского поведения, дать наглядный урок царям: «Тако да поживут все Владетели, любящие прямо свое отечество и своих подданных...»

Всё это делает «повесть» Хераскова каноническим образцом политико-дидактического романа типа «Телемака» Фенелона и «Велизария» Мармонтеля. Во втором своём романе «Кадм и Гармония», появившемся 18 лет спустя, в 1786 г., Херасков в ряде существенных моментов отходит от этого типа. В «Кадме и Гармонии» тоже имеется немало эпизодов и рассуждений государственно-политического характера, но главное не в этом. Роман вышел на следующий год после масонской поэмы Хераскова «Владимир». Положив в основу его миф о легендарном фиванском царе Кадме и его жене Гармонии, дочери Афродиты, Херасков разрабатывает своё «древнее повествование» в духе масонской идеологии и символики. В предисловии Херасков прямо противопоставляет свой второй роман первому, как произведение, ему «противоположное»: «Тамо изображен истинный философ, из уединения и приятныя сельския жизни извлеченный, на римский престол возведенный и благоденствию своих подданных поспешествующий. Здесь описывается сын царский, сам государствующий в Беотии, но по некоему злому року, а паче по его собственным душевным развлечениям, престола отчужденный и бедственную жизнь в мире влекущий». История этой «бедственной жизни» развёртывается автором в форме запутанного любовно-авантюрного и вместе с тем аллегорического романа, основная тема которого — история падений и последующих очищений человеческой души, поисков утраченной по её вине Гармонии («Гармонией» называлась, кстати, московская масонская ложа). Характерной чертой романа являются его национально-патриотические тенденции. Подобно Новикову, Херасков резко нападает в своём романе на иностранцев — воспитателей юношества (в романе они фигурируют под именем сибаритов, но под ними легко угадываются французы), благодаря которым и «новые появились умствования; нравы предков признаны позорными и смеха достойными; просияли слабые некие добродетели, но привлекли за собою великие пороки». Равным образом, древнегреческий миф Херасков пытается связать с нашей национальной древностью, поселяя в конце романа Кадма и Гармонию среди древних славян. Третье и последнее прозаическое произведение Хераскова «Полидор, сын Кадма и Гармонии» также написан в форме любовно-авантюрного аллегорического романа, но отличается ещё большей громоздкостью (три части-тома), запутанностью, обилием самых разнообразных приключений, вставных эпизодов и т. п. «Полидор» писался в разгар французской революции (вышел в свет в 1794 г.), резко враждебное изображение которой и даётся автором на страницах его романа (описание в III и IV книгах первой части пловучего острова терзитян, вовлечённых «дерзновенными вольнодумцами» в «наглое буйство» и «безначалие»). Свой последний роман сам Херасков прямо связывает со вторым, в качестве его непосредственного продолжения. Своеобразную трилогию представляют собой все три его романа, по которым можно наглядно проследить идейную эволюцию их автора — от увлечения просветительной философией к масонству и конечному осуждению «дерзновенных вольнодумцев». Идейной эволюции соответствовала и эволюция художественно-стилевая. Уже сама прозаическая форма двух последних романов Хераскова вызвала явное неодобрение со стороны русских ортодоксальных классицистов. По словам самого Хераскова (в предисловии к «Кадму и Гармонии») ему «советовали переложить сие сочинение стихами, дабы вид эпической поэмы оно приняло». Однако Херасков решительно отстаивает права на существование художественной прозы, в качестве не только самостоятельной, но и равноправной со стихами области литературного творчества: «Я не поэму писал, — заявляет он, — а хотел сочинить простую токмо повесть, которая для стихословия не есть удобна». Дальше Херасков прямо подчёркивает, что понятие поэзии шире, чем только область стихов. «Телемак» Фенелона написан прозой, но «несомненно уподоблять можно творца «Телемака» величайшим пиитам», ибо «не одни стихи, но наипаче изобретения, естественность украшения, привлекательность слога, убедительное нравоучение и остроумие стихотворца составляют». Естественности как раз в романах Хераскова меньше всего. Написаны они подчёркнуто «поэтической», «украшенной» прозой, приподнятым «высоким штилем», изобилующим церковно-славянизмами, искусственно-книжными оборотами языка. Тем не менее выход главы русского классицизма конца века за пределы только стихотворных жанров сам по себе был явлением знаменательным. Этому соответствовало и резкое усиление в двух последних его романах любовной тематики, автобиографизма, чувствительности. В «Полидоре, сыне Кадма и Гармонии» и прямо ощущается воздействие на Хераскова литературной манеры вождя нового литературного направления, Карамзина.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Полного собрания сочинений Хераскова не существует. Изданное при его жизни двенадцатитомное собрание его «Творений» (1796—1802), снова переизданное (1807—1812) с добавлением ещё двух томов, вскоре после его смерти, включает далеко не всё, им написанное. «Россияда» полностью перепечатана в серии «Русской классной библиотеки» под ред. А. Н. Чудинова, вып. XX, СПБ. 1895, и в «Русской поэзии» под ред. С. А. Венгерова, вып. III, СПБ. 1893, стр. 488—551 (там же вступительная статья о Хераскове М. Хмырова, стр. 485—488). В вып. VI «Русской поэзии», СПБ. 1897, дано начало (вступление и первая глава) «Бахарианы», стр. 402—407; там же — наиболее полный перечень статей о Хераскове, стр. 407—408. Избранные стихи Хераскова в вып. V малой серии «Библиотеки поэта». «Поэты XVIII века», 1936, стр. 83—144 (там же заметка о Хераскове Г. А. Гуковского, стр. 83—87). Специальных историко-литературных работ о Хераскове, кроме журнальных статей, по большей части критического или биографического характера, и соответствующих разделов в общих курсах по истории русской литературы XVIII в. почти нет. Подробные биографические сведения о Хераскове даны В. В. Сиповским в «Русском биографическом словаре» (том «Фабер — Цявловский»), СПБ. 1901, стр. 309—318. О поэзии Хераскова имеется статья И. Н. Розанова «М. М. Херасков» в коллективной работе «Масонство в его прошлом и настоящем», т. II, М. 1915, стр. 38—51, и сжатая характеристика в его книге «Русская лирика», М. 1914, стр. 33—34.



Державин.

С самого начала нашего классицизма в нём определились две не только самостоятельные, но и противоположные стилевые струи: «высокая», приподымающая действительность, одическая, ломоносовская струя и струя более реальная, сатирическая — кантемировская. Наиболее типическое, законченное художественное выражение обе эти струи нашли: первая — в поэзии самого же Ломоносова, вторая — в сатирических жанрах журналов Новикова, в комедиях Фонвизина. В творчестве одного и того же писателя нередко имелись обе эти струи. Ломоносов писал, как мы знаем, не только оды, но иногда и сатиры. Ещё более яркий тому пример — литературная деятельность Сумарокова, автора не только од и трагедий, но и комедий, сатирических басен, «Хора ко превратному свету». Однако если одическое и сатирическое начала и находили своё параллельное выражение в рамках творчества одного и того же писателя, то они были строжайшим образом изолированы друг от друга в жанровом отношении. Ломоносовская — пиндаровская — ода должна была только восхвалять, прославлять; сатира — только обличать, выказывать всю непривлекательность пороков. В одах величайшего поэта XVIII в. Державина неизбежная односторонность каждого из этих направлений, порознь взятого, сглаживается, стирается: одическая и сатирическая струи синтезируются, сливаются друг с другом. Это позволяет Державину полнее, исторически и художественно правдивее, чем кому-либо из его предшественников, отразить в своём творчестве действительность, дать своеобразную и неповторимую картину нашего XVIII в., особенно второй его половины — екатерининского времени.

Жизнь и личность. Личность Гаврилы Романовича Державина (1743—1816) являет собой в высшей степени яркий и полнокровный образ типичного представителя XVIII столетия — человека, который исполнен многими не только идеями и понятиями, но и предрассудками своего времени

и своего класса. Но наряду с этим Державин резко выдаётся из массы своих современников, рельефно выступает из общего фона своими высокими моральными и интеллектуальными качествами, делающими его одним из наиболее примечательных людей екатерининского периода, одним из наиболее колоритных характеров эпохи.

Хотя Державин и вёл свой род от некоего татарского мурзы Багрима, родители его, мелкопоместные казанские дворяне, жили в большой нужде. Отец поэта, служивший в офицерских чинах по провинциальным гарнизонам, умер, когда мальчику исполнилось всего одиннадцать лет. У вдовы, оставшейся с тремя детьми на руках, не оказалось даже пятнадцати рублей, чтобы заплатить долг покойного. Первыми наставниками будущего поэта были традиционные учителя провинциальных мелкопоместных дворян — дьячок, пономарь; позднее мальчик был отдан в школу некоего ссыльного немца Розе; арифметику и геометрию, познания в которых требовались указами о «недорослях», он прошёл под руководством бывших «служивых». Таким образом, весь комплект учителей из фонвизинского «Недоросля» — Кутейкин, Вральман, Цыфиркин — оказался налицо. Но сам будущий поэт отнюдь не был Митрофанушкой. Даже посещение «школы» невежды Розе для живого и восприимчивого мальчика не прошло бесследно: Державин выучился не только читать и писать, но и довольно свободно говорить по-немецки. Мать Державина в своём неустанном стремлении наилучшим образом воспитать детей также не походила на Простакову. Когда в 1759 г. в Казани открылась гимназия, в числе первых четырнадцати учеников, поступивших на её дворянское отделение, оказались и два брата Державины. Директор гимназии, драматург М. И. Верёвкин, старался привить своим питомцам любовь к литературе, между прочим заставлял их разыгрывать трагедии Сумарокова. К этому времени относятся первые литературные опыты и самого Державина. Мальчик сразу же оказался в числе лучших учеников, но кончить гимназии ему не удалось: в 1762 г. его потребовали в Петербург на военную службу. Позднее Державин любил подчёркивать, что главным его учителем была не школа, а сама многотрудная и богатая всякого рода испытаниями жизнь: «В сей-то академии нужд и терпения научился я и образовал себя». Приезд Державина в Петербург и явился как бы определением в эту «академию». Не в пример дворянским сынкам из состоятельных семей Державин в течение свыше десяти лет служил простым солдатом в гвардейском Преображенском полку, первое время живя в казарме вместе с рядовыми из крестьян и выполняя наряду с ними всю «чёрную работу». Активное участие вместе со всем полком в дворцовом перевороте 1762 г., возведшем на престол Екатерину II, не внесло никаких перемен в его положение. Исход энергии и честолюбию Державина открыло начавшееся вскоре после его производства в офицеры восстание Пугачёва. Державин принял деятельное участие в подавлении восстания. Но наряду с этим Державин (и это делает большую честь его уму, проницательности и справедливости) сумел достаточно глубоко заглянуть в общее положение вещей в стране и достаточно точно понять социально-политический повод к восстанию. Повод этот он видел главным образом в тех угнетениях и произволе, которые царили повсюду. После года пребывания в охваченных «колебанием народным» местах Державин писал казанскому губернатору Бранту: «Надобно остановить грабительство или, чтоб сказать яснее, беспрестанное взяточничество, которое почти совершенно истощает людей... Это лихоимство производит наиболее ропота в жителях, потому что всякий, кто имеет с ними малейшее дело, грабит их... если смею говорить откровенно, это всего более поддерживает язву, которая свирепствует в нашем отечестве». Совершенно те же мысли Державин «смеет» откровенно высказать и самой Екатерине в «Оде на день рождения её величества, сочиненной во время войны и бунта 1774 года». Ода эта входит в цикл так называемых Читалагайских од, написанных Державиным во время пребывания в Саратовской губернии, куда он был командирован для захвата Пугачёва. Два года спустя Державин опубликовал эти оды отдельной книжкой. Военные труды, заботы и опасности не в силах были заглушить в деятельном и энергичном гвардейском офицере поэта, всё громче и громче о себе заявлявшего.

В это же время рельефно выступили и ярко проявились наиболее крупные отличительные черты характера Державина: неукротимая энергия и активность («действовать, надобно действовать», — твердил он своим несколько вялым начальникам), пылкость и нетерпеливость, смелость и решительность, прямота, отсутствие необходимой для карьериста ловкости, умения подлаживаться и потворствовать слабостям и капризам высшего начальства и, наоборот, несокрушимое чувство собственного достоинства, личной чести. Всё это тогда же сослужило Державину и весьма плохую службу, вызвав против него сильнейшее раздражение его начальников. Главнокомандующий граф Пётр Панин грозил повесить его вместе с Пугачёвым; его обошли наградами; было даже признано, что он «недостоин продолжать военную службу». Державин поневоле вынужден был перейти на гражданскую службу в Сенате. Однако способный, инициативный и независимый чиновник и тут пришёлся не ко двору: навлёк на себя неудовольствие своего непосредственного начальника, одного из самых влиятельных людей екатерининского времени, кн. Вяземского, и должен был выйти в отставку. Но то, что никак не давалось Державину — гвардейскому офицеру и Державину-чиновнику, неожиданно и блестяще удалось Державину-поэту. Как раз около этого времени поэтическое творчество Державина достигает замечательного расцвета. В 1779 г. он создаёт одно из значительнейших своих произведений — оду-

элегию «На смерть князя Мещерского»; тогда же пишет он глубоко новаторские «Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока». Стихотворения Державина начинают систематически, хотя и без имени автора, появляться в журналах; на них обращают внимание в литературных кругах. Однако настоящая литературная слава и широкая известность при дворе приходит к Державину в 1783 г., с появлением его знаменитой, обращённой к Екатерине оды «Фелица». В «Фелице» Державина (и в этом заключалась и большая политическая смелость, и замечательная литературная новизна оды) тонкие похвалы Екатерине сочетались с резкой сатирой, точнее, серией остро отточенных и метко разящих эпиграмм на её «мурз»: фаворитов, ближайших придворных. Державин не побоялся задеть здесь и всесильного Потёмкина, и того же Вяземского. Соответственно двойственной своей природе ода имела для Державина и двоякие последствия. Екатерина поспешила щедро наградить поэта; через несколько дней лично приняла во дворце; поручила успокоить и обнадёжить его в связи с отставкой: «Скажите ему, что я его имею на замечании. Пусть теперь отдохнёт, а как надобно будет, я его позову». Огромен был и чисто литературный резонанс «Фелицы». Ода Державина сразу сделалась знаменем целого нового направления в литературе. Певец «Фелицы» в глазах его многочисленных и восторженных почитателей явился не только поэтом, открывшим «непротоптанный, новый путь», путь «простоты», в поэзии, но и вообще крупнейшим поэтом современности — репутация, окончательно упрочившаяся после написания Державиным в 1784 г. другой, наиболее прославленной его оды — «Бог». Но одновременно с монаршими милостями и литературной славой «Фелица» навлекла на Державина страшное негодование со стороны высмеянных и сатирически изобличённых им екатерининских «мурз». Именно с этих пор начинается жестокое и непримиримое гонение на Державина со стороны Вяземского и многочисленной партии его друзей и прихлебателей, причинившее поэту немало и служебных неприятностей, и личных огорчений и обид.

Позиция самой Екатерины в борьбе между Державиным и его вельможными «недоброжелателями», испытывавшими сильнейшую ненависть и к нему самому, и к его «стихотворству», оказалась не только весьма неопределённой, но и прямо двусмысленной. Лично она ничего не имела против сатирических выпадов автора «Фелицы» по адресу её фаворитов и приближённых: на тёмном фоне тем ярче выступало ее «сияние» (так сам Державин и объяснял, кстати сказать, замысел и структуру своей оды). Екатерина даже отправила кой-кому из задетых поэтом лиц экземпляры «Фелицы», специально подчеркнув места, к ним относившиеся. Но и ссориться всерьёз со своими любимцами из-за смелого поэта и отважного чиновника, почитавшего правду выше личных интересов и служебных отношений, Екатерина не хотела. Подытоживая впоследствии отношение к себе царицы, Державин замечал: «Должно по всей справедливости признать, что она при всех гонениях сильных и многих неприятелей не лишала его своего покровительства и не давала, так сказать, задушить его; однако же и не давала торжествовать явно над ними оглаской его справедливости или особливою какою-либо доверенностью, которую она к прочим оказывала». Двусмысленность этого отношения не замедлила проявиться вскоре же после «Фелицы». Решив снова «позвать» Державина на службу, Екатерина вместе с тем позаботилась услать его подальше от дворца и столицы. Державин был назначен губернатором в глухую Олонецкую губернию, только что тогда образованную. И сам Державин, и другие склонны были рассматривать это назначение как своего рода почётную ссылку (подобным образом был удалён лет за пятьдесят до того из Петербурга в Лондон Антиох Кантемир). Непосредственный начальник Державина, наместник Тутолмин — лицо, очень близко связанное с Вяземским, — так и понимал это назначение, иронически величая его «изгнанным мурзой». Соответственно этому он и повёл себя с Державиным, вскоре заслав его ещё дальше, на самое побережье Белого моря, в непроходимые тундры и болота — открывать, как на месте выяснилось, в сущности и вовсе тогда ещё не существовавший город Кемь. Державину ясны были причины этого: «Я увидел тогда, что многие знатные люди стихотворства моего не жалуют, а меня гонят, и на несколько лет совсем оставил поэзию». Действительно, в течение своего Олонецкого губернаторства Державин написал всего лишь одно стихотворение — подражание псалму «Уповающему на свою силу», навеянное столкновениями его с Тутолминым. Всю свою энергию Державин обратил на выполнение административно-служебных обязанностей.

Служебная деятельность Державина сопровождалась рядом резких потрясений, провалов и даже катастроф. Олонецкое губернаторство ознаменовалось громкой ссорой с наместником, сделавшей невозможной их дальнейшую совместную службу. Подобная же история повторилась во время губернаторства в Тамбове, куда Державин был переведён Екатериной. Тамбовское губернаторство закончилось и прямым скандалом: смещением Державина и отдачей его под суд. Многие склонны были приписывать всё это вспыльчивому, резкому характеру Державина, его неумению ладить и уживаться с людьми. О разговоре своём с Державиным в связи с тамбовской служебной катастрофой Екатерина передавала так: «Я ему сказала, что чин чина почитает. В третьем месте не мог ужиться, надобно искать причины в себе самом». Позднее, после одной из многочисленных очередных отставок Державина, известный остряк граф Растопчин писал приятелю: «Державин... прямо из генерал-прокурорского дома взлез опять на Парнас. Опасно, чтобы там не прибил Аполлона и не обругал

муз». Сам Державин считал, что он страдает за свою неуклонную приверженность к «правде» всегда и во всём. «Я тем стал бесполезен, что горяч и в правде чорт»,— восклицал он в стихах периода одной из его служебных опал. Беспристрастное рассмотрение многочисленных документов, материалов, переписки, сопоставление и проверка свидетельств современников удостоверяют, что прав был поэт.

По своим политическим взглядам и убеждениям Державин был человеком достаточно консервативно настроенным. Он не только отрицательно относился к революции, но не помышлял и ни о каких больших государственных преобразованиях, реформах. Пафос его политической мысли и деятельности — соблюдение существующих законов. Но в этом он был безусловно силен. Державин ставил себе в заслугу, что он «жил, сколько мог, для общего добра». И в самом деле, злоупотребления любого рода, неправосудие, угнетение бедных и слабых встречали в нём неизменный и решительный отпор. Принципу «чин чина почитает» Державин всей своей служебной практикой противоставлял другой принцип: всякий чин да почитает превыше всего справедливость, «правду». За правду или за то, что он считал ею, Державин, действительно, готов был биться изо всех сил. Вся его служебная деятельность проходит под знаком ожесточённой борьбы с неправдой и насилием, от кого бы они ни исходили. Обличая сильных мира в своих сатирических одах, Державин ведёт ожесточённую борьбу с ними на практике. Мало того, в своей ревности о том, что Державин почитал правым делом, он не останавливался перед столкновениями не только с вельможами, но и с самими царями. Через три года после отставки от тамбовского губернаторства исполнилась давняя мечта Державина о непосредственной службе самой императрице. В конце 1791 г. он был назначен Екатериной её личным секретарём при принятии прошений. Однако эта осуществлённая мечта оказалась совсем не тем, на что Державин надеялся. Теперь, когда он стоял лицом к лицу с самодержицей, у самого подножья того трона, «где совесть с правдой обитают, где добродетели сияют», как с полной убеждённостью восклицал он в «Фелице», Державин, казалось ему, имел все основания рассчитывать, что правда восторжествует, что все бюрократические хитросплетения и узлы будут мгновенно разрублены, единым мановением державной руки его «богоподобной царевны». Но Екатерина никак не была заинтересована в том, чтобы ломать ею же в значительной степени заведённую и установленную бюрократическую машину. Она даже не хотела входить в существо большинства дел, с которыми Державин к ней обращался, «лез», по ее собственному энергичному выражению. И в самом деле, добиваясь справедливости, Державин действовал зачастую с чрезвычайной настойчивостью. Екатерина прямо жаловалась на него, что он «не только грубил при докладах, но и бранился». Однажды в пылу объяснения Державин даже схватил Екатерину за край мантильи. Она велела позвать из соседней комнаты одного из приближённых, которого просила побыть при ней, говоря про Державина: «Этот господин, мне кажется, меня прибить хочет».

Неудивительно, что в должности секретаря Екатерины Державин пробыл так же недолго, как и в должностях губернатора. Вообще служебная карьера Державина изобиловала, по его собственным словам, «частыми, скорыми и неожиданными переменами фортуны», представляя собой ряд крутых и стремительных взлётов и столь же резких падений. Павел I, при котором Державин занимал несколько высоких постов (президента коммерц-коллегии, второго министра при казначействе и т. д.), подверг его опале «за непристойный ответ»; Александр I, сделавший было его министром юстиции, — за то, что он «слишком ревностно служит». В 1803 г. Державин был окончательно «уволен от всех дел» и последние годы жизни прожил на полном покое, частью в Петербурге, частью в приобретённом им богатом Новгородском имении, селе Званка.

Оглядываясь на свою служебную деятельность, Державин не без законной гордости мог сказать: «Без всякой подпоры и покровительства, начав со звания рядового солдата и отправляя через двенадцать лет самые низкие должности, дошёл сам собой до самых высочайших». Но и сюда — в высшие придворно-вельможеские сферы — в неприкосновенности донёс он замечательную самобытность своего характера: здоровый демократический дух, цельность и простоту натуры, резкую откровенность, правдолюбие, смелую прямоту в обращении с сильными мира, гордое сознание своего личного достоинства. Все эти черты с замечательной выпуклостью проступают и в поэтическом творчестве Державина.

В соответствии со взглядом на литературу, чрезвычайно распространённым в его время, сам Державин постоянно подчёркивал, что писанием стихов он занимался только в «свободное от службы время», «от должности в часы свободны». Несмотря на это, по количеству написанного Державин принадлежит к числу наиболее плодовитых наших писателей. Особенно усиливалась его литературная деятельность в частые периоды служебных неудач, опал. Проигрывая как чиновник, Державин неизмеримо выигрывал в это время как поэт. Вообще пёстрая, исполненная всяческих неожиданностей и треволнений жизненная судьба Державина, огромный размах движения его по ступеням общественной лестницы (из среды дворянского мелкопоместного «множества» и солдатской казармы — на самые верхи империи, в царский дворец, к подножию трона) исключительно обогатили его поэтический опыт. Перед пытливо раскрытым, внимательным взором поэта прошла за его долгую жизнь вся современная ему Россия в её наиболее значительных людях и событиях, в самых ярких её проявлениях. Во время многочисленных служебных скитаний Державина он имел возможность сопри-

коснуться с самыми различными областями нашей народной жизни, с самыми разнообразными классами, сословиями и отдельными представителями нашего общества — от рядовых солдат до величайших полководцев своего времени — Румянцева, Суворова, от столичных и провинциальных чиновников всех рангов и степеней до уральских горнорабочих, до закабалённой олонецкой крестьянской бедноты, от Екатерины до Пугачёва. Этот богатейший, насыщеннейший жизненный опыт Державина дал ему возможность с большой широтой охвата отразить в поэтическом творчестве всю свою современность.

Творческое созревание. В нашей лирической поэзии 60-х — 70-х годов XVIII в. продолжали бороться две литературных школы, две поэтических манеры. Общественно-утверждающей, государственной лирике Ломоносова, который культивировал по преимуществу жанр хвалебной, торжественной оды, противостояла традиция Сумарокова, усиленно проводившаяся его многочисленными учениками. Сумароков и его школа восставали против торжественной приподнятости, гремящего пафоса — «громкости», «витийства» — од Ломоносова. От стихов они требовали «простоты» и «естественности» языка и стиля. В противовес жанру хвалебной оды Сумароков и его ученики усиленно культивировали жанры интимной, камерной лирики (так называемая «анакреонтическая ода», любовная песня, элегия) и сатирические жанры (сатира, басня, эпиграмма).

Первые поэтические опыты Державина представляют собой непрерывное колебание между этими двумя традициями, разрешившееся их конечным слиянием, художественным синтезом.

Молодой Державин начинает свою литературную деятельность в рамках сумароковской школы: пишет любовные песенки и разного рода стихотворные мелочи, «безделки» (мадригалы, эпиграммы и т. п.). В одном из стихотворений этой поры он сам определяет свой творческий путь, как прямо противоположный «высокому» пути «Российского Пиндара» — Ломоносова:

Не мышлю никогда за Пиндаром гоняться
И бурным вихрем вверх до солнца подыматься...
Не треснуть бы с огня.
Стихи мои слагать,
Довольно для меня
Зефиру подражать.
Он нежно на цветы и розы красны дует,
И все он их цалует;
Чего же мне желать? Пишу я и цалую
Анюту дорогую.

Как видим, в известном споре Ломоносова с Анакреонтом Державин словно бы решительно становится на сторону последнего. Но и в это время Державин не ограничивается тем, что идёт интимно-личным, «зефирным» путём сумароковской школы. В свою раннюю рукописную тетрадь середины 70-х годов, сейчас же вслед за процитированным стихотворением, которое её и открывает, Державин вносит отрывок из оды, написанной им в связи с громкими победами нашего оружия в так называемой первой турецкой войне 1768—1774 гг.:

Что день, то звук и торжество,
Летят победами минуты.
Коль склонно вышне божество
Тебе, богиня, в брани люты!
На всток, на юг орел парит!
За славой вихрь не ускорит!
Ты, муза, звезд стремись в вершины,
Как мой восторг, несись, шуми,
Еще триумф Екатерины,
Еще триумф звучи, греми!

В этом отрывке, как видим, Державин, в явной непоследовательности с только что заявленным им намерением не возлетать на небеса следом за Пиндаром, как раз возносится «в вершины звезд», впадает в традиционный стиль торжественно-хвалебной оды. Первым оригинальным произведением Державина, с которым он выступает в 1773 г. в печати, также была именно ода «На бракосочетание великого князя Павла Петровича», построенная по всем правилам ломоносовской школы. Во время одного из очередных литературных нападений на Ломоносова со стороны Сумарокова Державин явно становится на сторону первого — пишет по адресу Сумарокова резкую ответную эпиграмму. В 1779 г. он, наоборот, публикует восторженную надпись «К портрету Михайла Васильевича Ломоносова»:

Се Пиндар, Цицерон, Виргилий — слава россов.
Неподражаемый бессмертный Ломоносов.
В восторгах он своих где лишь черкнул пером,
От пламенных картин по ныне слышен гром.

И одновременно, в том же 1779 г., начинается разрушение Державиным прочно установившейся в литературе системы ломоносовской оды. В одном из журналов появляется замечательное стихотворение Державина «Стихи на рождение в севере порфирородного отрока». Державин начал было это стихотворение ещё в 1771 г., при чём стал писать его в обычной манере ломоносовской торжественной оды, возлетая «в вершины звезд». Но вскоре он отказался от этого, уничтожил сделанное и написал два года спустя стихи совсем в другом роде. Сам Державин в обширных автокомментариях — «Объяснениях» к своим стихам, — составленных им впоследствии, так рассказывает об этом: «Он в выражении и стиле старался подражать г. Ломоносову, но хотев парить, не мог выдерживать постоянно, красивым набором слов, свойственного единственно российскому Пиндару велелепия и пышности. А для того с 1779 г. избрал он совсем другой путь».

Действительно, Ломоносов в своём программном произведении «Разговор с Анакреоном», противопоставляя друг другу две тематики — героическую и любовную, — соответственно этому противопоставлял и два жанра и стиля — оды и анакреонтической песни. Державин, кладя в основу своих «Стихов на рождение в севере порфирородного отрока» тему хвалебной оды — воспевание родившегося монарха, будущего Александра I, — воплощает эту тему в форме лёгкой и шутливой анакреонтической песенки. Это подчёркивается всем строем стихотворения — не только его образностью и языком, но даже и самым стихотворным размером. Взамен твёрдо и раз навсегда установленного Ломоносовым для жанра хвалебной оды ямба, «Стихи» Державина написаны хореем.

Отталкивание в этом стихотворении от стиля ломоносовской оды ощущается тем сильнее, что начинается оно словно бы совсем по-ломоносовски: «С белыми Борей власами» (ср. в одной из наиболее прославленных од Ломоносова «На восшествие на престол Елизаветы Петровны 1747 г.»: «Где мерзлыми Борей крылами»...). Однако это сходство лишь резче подчёркивает разницу между последующей разработкой обоими поэтами одного и того же образа-мотива. Борей Ломоносова — традиционный мифологический образ; Борей Державина — условно-поэтическое обозначение обыкновенной русской зимы, которое тут же и реализуется поэтом, при чём реализация эта проводится методом травестирования, бюрлескной перелицовки, «снижения», пересмеиванья «высоких» мифологических персонажей:

С белыми Борей власами
И с седою бородой,
Потрясая небесами,
Облака сжимал рукой;
Сыпал инеи пушисты
И метели воздымал,
Налагая цепи льдисты,
Быстры воды оковал.
Вся природа содрагала
От лихого старика;
Землю в камень претворяла
Хладная его рука;

Убегали звери в норы,
Рыбы крылись в глубинах,
Петь не смели птичек хоры,
Пчелы прятались в дуплах;
Засыпали нимфы с скуки
Средь пещер и камышей,
Согревать сатиры руки
Собирались вкруг огней.
В это время столь холодно,
Как Борей был разъярен,
Отроча порфирородно
В царстве северном рожден.

В этих строках Державина перед нами развёртывается реальный северный зимний пейзаж, по общей художественности выражения, мастерству языка, стиха решительно превосходящий всё, что имелось в додержавинской нашей поэзии. Правда, нимфы и сатиры к реальному пейзажу как будто не имеют никакого отношения. Но, как уже сказано, появляются они в порядке шутливо-бюрлескного пересмеивания — нарочитого литературного приёма, способствующего тому общему снижению тона хвалебной оды, которое по всем линиям проводится здесь Державиным.

«Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока» свидетельствовали о литературном рождении и самого Державина как созревшего поэта-художника, вышедшего из-под школьной опеки литературных традиций, идущего отныне своим самостоятельным путём.

Новая, резко сниженная по отношению к ломоносовским хвалебным одам фóрма стихов Державина является естественным выражением начинающегося нового отношения поэта-одописца к самому предмету его воспевания. Российские монархи и монархини в одах Ломоносова воспеваются в качестве земных богов и богинь. Отсюда намеренная приподнятость всех элементов стиля ломоносовских од от их образной системы до стихотворного размера — канонических ямбов, которые, «поднимаяся тихо в верьх, материи благородство, великолепие и высоту умножают». Державин в своих «Стихах» ещё традиционно пишет по поводу рождения будущего царя: «Знать родился некий бог», но он же одновременно обращается к нему и со следующим столь новым в устах одо-

писца призывом: «Будь на троне человек!» Эту гуманистическую формулу-призыв, на которой лежит явственный отпечаток века Просвещения, мы постоянно будем встречать и в дальнейших стихах Державина. «Человеком» прежде всего и больше всего ощущал себя и сам поэт:

Я любил чистосердечье,
Думал нравиться лишь им:
Ум и сердце человечье
Были гением моим, —

пишет Державин в одном из поздних своих стихотворений «Признание», которое сам он склонен был рассматривать как «объяснение на все свои сочинения». В этом сознании человеком и себя, и монарха уже содержится зародыш того нового отношения к верховной власти, которое получит такое замечательное развитие и горько-саркастическое переосмысление в знаменитых строках пушкинского «Анчара» о «бедном рабе» и его «непобедимом владыке»: «Но человека человек послал к Анчару властным взглядом». Так далеко Державин не мог ещё пойти. Но и в его творчестве это новое сознание сыграло исключительно важную роль. Человеку-поэту с другим человеком, хотя бы и сидящим на троне, естественно говорить на ином, более обычном, более человеческом языке. Этим и объясняется тот «другой», относительно Ломоносова, путь, которым идёт, начиная с этого времени, Державин. Полное своё выражение этот «другой путь» нашёл три года спустя в оде Державина «Фелица».

«Фелица». «Фелица» (первоначальное полное название её: «Ода к премудрой Киргиз-Кайсацкой царевне Фелице, написанная некоторым мурзою, издавна проживающим в Москве, а живущим по делам своим в Санкт-Петербурге. Переведена с арабского языка 1782 года») написана с установкой на обычную хвалебную оду. По своей внешней форме она представляет собой словно бы даже шаг назад от «Стихов на рождение...»: написана ямбом, традиционными для торжественной оды десятистишными строфами («Стихи на рождение...» на строфы совсем не расчленены). Однако на самом деле «Фелица» являет собой художественный синтез ещё более широкого порядка.

Название Екатерины Фелицей (латинское felicitas — счастье) подсказано одним из её собственных литературных произведений — сказкой, написанной для её маленького внука, будущего Александра I, и незадолго до того опубликованной в весьма ограниченном количестве экземпляров. Киевского царевича Хлора посещает киргизский хан, который с целью проверить молву об исключительных способностях мальчика приказывает ему отыскать редкий цветок — «розу без шипов». По пути царевича зазывает к себе мурза Лентяг, пытающийся соблазнами роскоши отклонить его от слишком трудного предприятия. Однако с помощью дочери хана, Фелицы, которая даёт в путеводители Хлору своего сына — Рассудок, Хлор достигает крутой каменистой горы; взобравшись с великим трудом на вершину её, он и обретает там искомую «розу без шипов», т. е. добродетель. Использованием этой немудрёной аллегории Державин и начинает свою оду.

Условно-аллегорическими образами детской сказочки травестийно подменяются традиционные образы канонического зачина оды — восхождение на Парнас, обращение к музам. Самый портрет Фелицы-Екатерины дан в совершенно новой манере, резко отличающейся от традиционно-хвалебной одописи. Взамен торжественно-тяжёлого, давно заштамповавшегося и потому мало выразительного образа «земной богини», поэт с огромным воодушевлением и небывалым дотоле поэтическим мастерством изобразил Екатерину в лице деятельной, умной и простой «Киргиз-Кайсацкой царевны», «не подражающей» своим ленивым и изнеженным мурзам. Противопоставление «добродетельному» образу Фелицы контрастного образа порочного «мурзы» проводится через всё стихотворение. Это обусловливает исключительное, небывалое у нас дотоле жанровое своеобразие «Фе-

лицы». Хвалебная ода в честь императрицы оказывается в то же время резкой политической сатирой — памфлетом против ряда лиц её ближайшего окружения. Ещё резче, чем в «Стихах на рождение в севере порфирородного отрока» меняется здесь и поза певца в отношении предмета его воспевания. Ломоносов подписывал свои оды императрицам — «всеподданейший раб». Отношение Державина к Екатерине — Фелице, традиционно наделяемой им порой «богоподобными» атрибутами, при всей почтительности не лишено в то же время, как видим, некоторой шутливой короткости, почти фамильярности.

Противопоставляемый Фелице образ на протяжении стихов характерно двоится. В сатирических местах оды — это некий собирательный образ, включающий в себя порочные черты всех высмеиваемых здесь поэтом екатерининских вельмож; в известной степени вводит Державин, вообще склонный к автоиронии, в этот круг и самого себя. В высоких патетических местах — это лирическое авторское «я», опять-таки наделяемое конкретными автобиографическими чертами: мурза — реальный потомок мурзы Багрима, поэт Державин. Появление в «Фелице» авторского «я», живой, конкретной личности поэта, было фактом огромного художественного и историко-литературного значения. Хвалебные оды Ломоносова также начинаются подчас от первого лица: «Не Пинд ли под ногами зрю? || Я слышу чистых сестр музыку. || Пермесским жаром я горю, || Теку поспешно к оных лику». Однако то «я», о котором здесь говорится, представляет собой не индивидуальную личность поэта, а некий условный образ отвлечённого «певца» вообще, образ, который является неизменным атрибутом любой оды любого поэта. С подобным же явлением сталкиваемся мы в сатирах — другом, наряду с одами, наиболее распространённом и значительном жанре нашей поэзии XVIII в. Разница в этом отношении между одами и сатирами состоит лишь в том, что в одах певец всё время играет на одной единственной струне — «священного восторга», в сатирах же звучит также одна единственная, но негодующе-обличительная струна. Столь же «однострунными» были и любовные песенки сумароковской школы — жанр, который, с точки зрения современников, считался вообще полузаконным и уже во всяком случае сомнительным. В «Фелице» Державина, взамен этого условного «я», появляется подлинная, живая личность человека-поэта во всей конкретности его индивидуального бытия, во всём реальном многообразии его чувствований и переживаний, со сложным, «многострунным» отношением к действительности. Поэт здесь не только восторгается, но и гневается, восхваляет и одновременно хулит, обличает, лукаво иронизирует. Причём в высшей степени важно, что эта впервые заявляющая себя в нашей хвалебно-одической поэзии XVIII в. индивидуальная личность несёт на себе и несомненные черты народности. Пушкин отзывался о баснях Крылова, что они отражают в себе некую «отличительную черту в наших нравах»—«весёлое лукавство ума, насмешливость и живописный способ выражаться». Из-под условно-«татарского» обличья «мурзы» впервые эта черта проступает в державинской оде к Фелице. Эти проблески народности сказываются и в языке «Фелицы». В соответствии с новым характером этого произведения находится и его «забавный русский слог», как определяет его сам Державин, — заимствующая своё содержание из реального бытового обихода, лёгкая, простая, шутливо-разговорная речь, прямо противоположная пышно изукрашенному, нарочито-приподнятому стилю од Ломоносова. Одами продолжает традиционно называть свои стихи и Державин, теоретически связывая их с обязательным для классициста античным образцом — одами Горация. Но на самом деле он совершает ими подлинный жанровый переворот. В поэтике русского классицизма — основного направления нашей додержавинской литературы XVIII в. — не существовало стихов вообще. Поэзия делилась на резко разграниченные, ни в каком случае не смешивающиеся друг с другом, обособленные и замкнутые поэтические виды: ода, элегия, сатира и т. д. Державин, начиная со «Сти-

хов на рождение в севере порфирородного отрока» и, в особенности, с «Фелицы», начисто ломает рамки традиционных жанровых категорий классицизма, сливает в одно органическое целое оду и сатиру, в других своих вещах, таких, как «На смерть князя Мещерского», оду и элегию. В противоположность однопланным классицистическим родам и видам поэт создаёт сложные и полножизненные, полифонические жанровые образования, предвосхищающие не только «пёстрые главы» пушкинского «Евгения Онегина» или в высшей степени сложный жанр его же «Медного Всадника», но и тон многих вещей Маяковского. «Фелица» имела при своём появлении колоссальный успех («у каждого читать по-русски умеющего очутилась она в руках», — свидетельствует современник) и вообще сделалась одним из самых популярных произведений нашей литературы XVIII в. Этот громадный успех наглядно доказывает, что ода Державина, которая произвела своего рода революцию в отношении поэтики Ломоносова, полностью отвечала основным литературным тенденциям эпохи. В «Фелице» объединены два противоположных начала. поэзии Державина — положительное, утверждающее, и изобличающее, критическое. Воспевание мудрой монархини — Фелицы — составляет одну из центральных тем творчества Державина, которому и современники, и позднейшая критика так и присвоили прозвание «Певца Фелицы». За «Фелицей» последовали стихотворения: «Благодарность Фелице», «Изображение Фелицы», наконец, прославленная почти столь же, как «Фелица», ода «Видение мурзы» (начата в 1783 г., окончена только в 1790 г.). В «Видении мурзы» воспевание Екатерины снова перемежается с сатирическими выпадами против вельмож, которые возмутились нападками на них поэта в «Фелице» и в ответ выступили с обвинениями его — одни в «неприличной лести», другие, наоборот, в «недопустимой фамильярности», в том, что «очень своевольно с тобой мурза твой говорит». «Словом, — как иронически, в народно-поговорочной форме резюмирует Державин, — тот хотел арбуза, а тот солёных огурцов». Всем этим недоброжелателям Державин отвечает в тонах, напоминающих позднейшие знаменитые стансы Пушкина «Друзьям»:

Но пусть им здесь докажет муза,
Что я не из числа льстецов,
Что сердца моего товаров
За деньги я не продаю...

Искренность этих стихов мы не имеем оснований подозревать. Последующая судьба темы Екатерины-Фелицы в творчестве Державина лучше всего доказывает это. Когда в результате тесного личного общения с Екатериной, приблизившей к себе своего певца (одно время, как мы вспомним, он служил её секретарём), Державин начал разочаровываться в том идеализованном образе, который он себе создал, начал убеждаться, что отнюдь не все её дела «суть красоты», — тема Фелицы в его творчестве замирает. Присяжный «певец Фелицы», несмотря на прямые и недвусмысленно заявляемые Екатериной ожидания от него новых хвалебных стихов, не мог принудить себя писать в прежнем роде. «Несколько раз принимался, запираясь по неделе дома, — рассказывает сам он, — но ничего писать не мог», — и тут же поясняет: «Не мог воспламенить так своего духа, чтобы поддерживать прежний идеал, когда вблизи увидел подлинник человеческий с великими слабостями». А другому личному секретарю Екатерины, призывавшему его продолжать писать хвалебные оды последней, поэт резко отвечал: «Богов певец не будет никогда подлец». Правда, это новое отношение Державина к Екатерине проявлялось в его поэзии чисто отрицательным образом. Державин лишь перестал писать ей хвалебные оды. Но и теперь это не помешало ему придавать исключительно важное значение его прежним «дифирамбам» Фелице. В воспевании Екатерины сам Державин (и здесь, конечно, сказывается его историческая ограниченность) склонен был, опять-таки совершенно искренно, усматривать чуть ли

не свою главную литературную заслугу, во всяком случае своё наиболее верное право на бессмертие (см. стихотворение «Мой истукан», 1794 г. и др.).

Сатирические оды.

Наряду с темой Фелицы — мудрой монархини, «матери народа», второй основной тематической линией державинской поэзии является бичующе-сатирическое обличение высшей придворной знати — «злых» «князей мира». «Державин, бич вельмож, при звуке грозной лиры, || Их горделивые разоблачал кумиры», превосходно скажет об этой стороне его поэзии Пушкин. И лира Державина, действительно, бывала подчас грозной. В одной из записок, которую Державин, уже в бытность министром юстиции, подал Сенату, он писал, что происхождение, «порода» есть только путь к преимуществам, запечатлевается же благородное происхождение воспитанием и заслугами. И в своих сатирических одах, наиболее ярким образцом которых является ода «Вельможа», Державин с неукротимой энергией и небывалой у нас дотоле силой художественной выразительности громит «гордящуюся» только «своей древностью», «гербами предков» «позлащенную грязь» — жалких полубогов», «истуканов на троне», «мишурных царей на карточных престолах». «Не ты, седящий за кристаллом, в кивоте, блещущий металлом, почтен здесь будешь мной, болван!» — энергично восклицает Державин ещё в своей ранней оде «На знатность» (1774), явившейся первоначальным вариантом знаменитого, написанного двадцать лет спустя, «Вельможи». Этих же блещущих златом мундиров и орденов «болванов» (слово, в то время равнозначное словам: кумир, идол) заклеймит поэт в «Вельможе» негодующе-презрительными строками об «осле», который останется «ослом, хотя осыпь его звездами»: «где должно действовать умом, он будет хлопать лишь ушами».

Предельной резкости и силы «бичующий» голос Державина достигает в особом, тематически примыкающем непосредственно к сатирическим одам жанре религиозно-обличительных од. В этих одах, представляющих по большей части переложения библейских псалмов — жанр, который уже разрабатывался и Ломоносовым, и Сумароковым, — Державин с пафосом ветхозаветного пророка призывает небесные громы на «неправедных и злых» — «сильных» мира, «земных богов». Самым ярким образцом од-псалмов Державина является замечательное переложение 81-го псалма, названное им «Властителям и судиям».

Над этим переложением Державин работал в течение многих лет, несколько раз его переделывая (начато около 1780 г., окончательно завершено в 1787 г.). В 1780 г. Державин попытался опубликовать вторую редакцию переложения в одном из журналов. Но по требованию властей книжка журнала, которая открывалась как раз этим стихотворением, была задержана, лист с ним был вырезан и заменён другим. В 1787 г. Державину удалось напечатать несколько смягчённую и близкую к окончательной третью редакцию переложения. Но когда в 1795 г., т. е. в самый разгар французской революции, Державин поднёс Екатерине для предварительного просмотра том своих сочинений, в который внёс и эту свою оду, он вдруг заметил, что на одном из очередных дворцовых приёмов императрица встретила его с чрезвычайной холодностью. Что же касается окружающих, они просто, по собственному позднейшему рассказу Державина в его «Записках», «бегали его, как бы боясь с ним даже и встретиться, не токмо говорить». То же произошло и на следующем приёме. Наконец, приехав во дворец в третий раз, Державин прямо обратился к одному из наиболее влиятельных вельмож, графу Безбородко, спрашивая, разрешены ли его стихи к печати: «Он, услышав от него вопрос сей, побежал прочь, бормоча что-то, чего не можно было выразуметь». Разъяснил всё Державину один из приятелей, встретившийся с ним на стороне: «Он спросил его: «Что ты, братец, пишешь за якобинские стихи?» — «Какие?» — «Ты переложил псалом 81-й, который не может быть двору приятен». — «Царь Давид, — сказал Державин, — не был якобинец, следовательно песни его не могут быть никому противными». В тот же вечер Державин к ужасу своему узнал от поэта И. И. Дмитриева, что грозному следователю тайной экспедиции «кнутобойце» Шешковскому, через руки которого за несколько лет до того прошёл Радищев, велено допросить его, как он смеет писать такие «дерзкие стихи». Державин тотчас же написал особую оправдательную записку, в которой «ясно, — как он говорит, — доказал, что тот 81-й псалом перефразирован им без всякого дурного намерения». Эту записку он отправил фавориту Екатерины Зубову и ещё двум влиятельнейшим вельможам. Записка возымела действие: «В следующее воскресение по обыкновению поехал он

во дворец. Увидел против прежнего благоприятную перемену: государыня милостиво пожаловала ему поцеловать руку; вельможи приятельски с ним разговаривали». Тем не менее, несмотря на «благоприятную перемену», Екатерина так и не разрешила Державину опубликовать собрание его стихов. Не пропущена была цензурой в 1798 г., т. е. уже при Павле, и окончательная редакция оды.

В державинской оде, и в самом деле, имеется несколько крайне смело и резко звучащих строф. Особенно резок конец:

Воскресни, боже, боже правых!
И их молению внемли:
Приди, суди, карай лукавых
И будь един царем земли!

Якобинцем Державин, конечно, не был. Но и во французских революционерах, среди которых, действительно, тот же 81-й псалом пользовался большой популярностью, и в их яром политическом противнике, видном русском сановнике, жил дух великого просветительского века. Именно этим объясняется, что по силе заключённого в концовке державинских стихов призыва божьего суда над земными владыками это стихотворение почти может идти в сравнение со знаменитой концовкой лермонтовских стихов на смерть Пушкина. У Державина, правда, нет расплаты кровью, но зато стихи его метят выше, грозят не тем, кто «стоит у трона», а тем, кто сидит на нём.

Нападая на «боярских сынов», «дмящихся» (гордящихся) не личными заслугами, а «пышным древом предков дальних», Державин, подобно Сумарокову, противопоставляет им «истинную подпору царства» — ту социальную среду, к которой он и сам принадлежал по своему происхождению. Это — широкие дворянские круги — «росское множество дворян», которое во время пугачёвского восстания, по словам Державина, «спасло от расхищения империю», «утвердило монаршу власть», а ныне, «талантом, знаньем и умом», «дает примеры обществу» «пером, мечом, трудом, жезлом», служит его «пользе». Тем не менее в одах-псалмах, как и в некоторых сатирических одах, «певца царей» Державина зазвучали подлинно-гражданские темы и мотивы. Таковы знаменитые строфы того же «Вельможи» о лжевельможах — «глыбах грязи позлащенной» и вельможах истинных, «кои доблестью снискали себе почтенье у граждан».

Державин подхватывает здесь, как и в ряде других своих стихов, основные образы и мотивы, рассеянные по нашей сатирической литературе XVIII в. — от сатир Кантемира и сатиры Сумарокова «О благородстве» до сатирических журналов Новикова и Эмина. В частности, строка о «шутах», наряженных в «вельможи», прямо перекликается с одним из «Вопросов» Фонвизина. Мотив «коня Калигулы» повторяется в нашей сатирической литературе неоднократно. Но под пером Державина эти ходовые мотивы достигают столь высокого патетического накала и одновременно такого небывалого словесного чекана, что при всей исторической ограниченности, а подчас и прямо реакционности политических взглядов поэта именно он по справедливости должен считаться родоначальником той гражданской поэзии, которой будет гордиться позднейшая русская литература XIX и XX вв. В частности знаменитое послание Рылеева «К временщику» непосредственно восходит к традиции державинской обличительной оды. Некоторые же строфы «Вельможи» — произведения, отозвавшегося в «Вольности» Пушкина, — вплотную подводят нас к «Размышлениям у парадного подъезда» Некрасова. Недаром с таким высоким уважением произносит имя Державина не кто иной, как Радищев. Не случайно тот же Рылеев, вызывая в своих «Думах» в ряду других героев свободы и тень Державина, прямо приравнивает его гражданский пафос — «к общественному благу ревность» — пафосу себя и своих современников-декабристов. Звучавшие, как нечто своё и близкое, для декабристов, гражданские стихи Державина продолжали сохранять это звучание и позднее, среди петрашевцев. Сохранился рассказ, как в кружке поэта-петрашевца

С. Ф. Дурова «однажды... зашла речь о Державине, и кто-то заявил, что видит в нём скорее напыщенного ритора и низкопоклонного панегириста, чем великого поэта. При этом Ф. М. Достоевский вскочил, как ужаленный, и закричал: «Как? Да разве у Державина не было поэтических, вдохновенных порывов? Вот это разве не высокая поэзия?» И он прочёл на память стихотворение «Властителям и судиям» с такою силою, с таким восторженным чувством, что всех увлёк своей декламацией и без всяких комментариев поднял в общем мнении «певца Фелицы».

В своих сатирических одах Державин, действительно, не только был «зла непримиримый враг», обличая неправду и беззакония своего времени, но и «чтил достоинствы», «славил святую добродетель». Порочным «судьям и владыкам» противостоит в них образ высокого духом мужа-гражданина, «праведного судии», защитника угнетённых и обиженных, гонителя порока во всех его видах и степенях, человека, ратующего за «общественное благо» (выражение самого Державина, подхваченное Рылеевым) и в этом одном находящего истинную свою награду: «Желает хвал, благодаренья || Лишь низкая себе душа, || Живущая из награжденья». Поэт несомненно рисует здесь некий идеал человека-гражданина; но, столь же несомненно, в этом идеальном образе просвечивают для нас и знакомые нам реальные черты самого Державина — администратора и государственного деятеля. Вообще явившаяся впервые в «Фелице» живая личность поэта не только никогда уже не уходит из державинского творчества, но и всё больше конкретизируется, «оплотняется» в последующих его стихах, обретает в них всё более и более устойчиво-реальные очертания.

Автобиографичность Державина.

Из тяжёлой золотой рамы кованых державинских строк перед нами с необычайной и яркой жизненностью выступает уже известный нам облик — один из замечательных русских характеров, человек исключительно горячей крови, живущий всей полнотой бытия, кипуче-деятельный, пылкий, порывистый, увлекающийся, честный, прямой, умеющий страстно любить и столь же страстно презирать и ненавидеть, владеющий даром беспощадно-бьющего слова, острой насмешки, зачастую переходящей в тонкую автоиронию. Из од Ломоносова мы ничего не можем узнать о личной жизни поэта. В стихах Державина перед нами развёртывается почти вся его красочная биография, во всей конкретности отдельных её эпизодов, со всем многообразием личных, семейных, дружеских и служебно-общественных связей и отношений.

Первым из всех наших поэтов-одописцев Державин спускается с высот одического Олимпа — мифологизированного обиталища «земных богов» и «богинь» — в сферу обыкновенной человеческой жизни, ярко изображает частный семейный быт — и свой собственный, и своих современников. Это замечательное расширение, своеобразная «демократизация» круга явлений действительности, впервые допускаемых поэтом в свои стихи, имели исключительно важное историко-литературное значение. И недаром даже Пушкин, уже почти в конце своей жизни, в период работы над «Медным Всадником», отстаивая право на введение в поэму «ничтожного героя» — мелкого петербургского чиновника, ссылался именно на Державина как на своего предшественника:

Державин двух своих соседов
И смерть Мещерского воспел,
Певец Фелицы быть умел
Певцом их свадеб и обедов,
И похорон, сменивших пир, —
А знал ли их, скажите, мир?

И в самом деле, строфы стихов Державина перенасыщены реальной действительностью, окружающей поэта, густо населены пёстрой и многоголосой толпой его современников — царей, полководцев, крупных государственных деятелей, близких, друзей, врагов, наконец просто соседей, вплоть до привратника его петербургского дома, до простых крестьянских девушек, пляшущих народный танец — так называемого «бычка».

Самого поэта прямо смущала эта столь непривычно автобиографическая, сугубо личная окраска его стихов. Это заставляло его порой и вообще весьма скептически смотреть на будущее своего творчества, от-

зываться о своих произведениях, как о «пустяках». «Всё это так, около себя, и важного значения для потомства не имеет: всё это скоро забудут». Опасения эти оказались до известной степени основательными. Многое из мимолётных фактов и эпизодов, мелких бытовых подробностей, злободневных намёков и околичностей, которыми переполнены державинские стихи, скоро стало чуждым и зачастую просто непонятным последующим читательским поколениям. Но, с другой стороны, именно эта «личностность», жадная и заинтересованная внимательность к окружающему, живая конкретность художественно-поэтического созерцания сделали творчество Державина важнейшим этапом на путях развития нашей литературы от классицизма к Пушкину и вместе с тем нагляднейшим, красноречивейшим памятником екатерининской России. «Певец Фелицы» отражает в своих стихах и всё её время.

Победно-патриотические оды.

В творчестве Державина нашла замечательное выражение героика его времени. Подобно Ломоносову, Державин был пылким патриотом. Патриотизм, по словам Белинского, был его «господствующим чувством». Вместе с сатирической журналистикой своего времени — журналами Новикова и позднее Крылова, вместе с Фонвизиным Державин резко восставал против «галломании» — рабского подражания придворных и высших дворянских кругов нашего общества иноземцам. «Французить нам престать пора, но Русь любить!» — энергично восклицал он. И Державин подлинно любил Русь. Жизнь Державина проходила в эпоху могучего роста русского государства, решившего в это время в свою пользу ряд «вековых споров» и героически отстоявшего себя от поползновений иноземных захватчиков и поработителей. В 1760 г., когда Державину исполнилось 17 лет, русские войска, за год до этого на голову разбившие крупнейшего европейского полководца того времени, прусского короля Фридриха II при Кунерсдорфе, заняли столицу Пруссии Берлин. На глазах 70-летнего Державина прошла народная Отечественная война 1812 г., завершившаяся разгромом Наполеона и победоносным вступлением русских войск в Париж. Державин был свидетелем неслыханных дотоле успехов русского оружия: побед Румянцева во время первой турецкой войны при Ларге и Кагуле, морской победы при Чесме, взятии во время второй турецкой войны Суворовым, прославившим себя годом ранее победами при Фокшанах и Рымнике, крепости Измаил, побед Суворова в Польше, позднее блестящих побед его же в Италии, небывалого в военной истории по героическому преодолению трудностей перехода русских войск под водительством того же Суворова через Альпы. «Мы тогда были оглушены громом побед, ослеплены блеском славы», — писал об этой поре Белинский. Героическая мощь, ослепительные военные триумфы России наложили печать на всё творчество Державина, подсказали ему звуки и слова, исполненные подобного же величия и силы. И в человеке превыше всего ценил он «великость» духа, величие гражданского и патриотического подвига. «Великость в человеке бог!» — восклицал он в одном из ранних своих стихотворений («Ода на великость»). И это проходит через всю его поэзию. Недаром Гоголь склонен был считать его «певцом величия» по преимуществу — определение меткое и верное, хотя и не покрывающее собой всей сложности державинского творчества. «Стоит пробежать его «Водопад», — пишет Гоголь, — где, кажется, как бы целая эпопея слилась в одну стремящуюся оду. В «Водопаде» перед ним пигмеи другие поэты. Природа там как бы высшая нами зримой природы, люди могучее нами знаемых людей, а наша обыкновенная жизнь перед величественной жизнию, там изображённою, точно муравейник, который где-то далеко копошится вдали». «Всё у него величаво, — продолжал Гоголь, — величав образ Екатерины, величава Россия, созерцающая себя в осьми морях своих; его полководцы — орлы». Самого восторженного и вдохновенного барда находят в Державине блестящие победы русского

оружия. По поводу одной из победных од Державина («На взятие Измаила», 1790) Екатерина ему заметила: «Я не знала по сие время, что труба ваша столь же громка, как и лира приятна» И в своих победных одах, которых появляется особенно много в его творчестве 90-х годов, Державин действительно откладывает в сторону «гудок» и «лиру» — признанные орудия «русского Горация и Анакреона», как величали его современники, — и вооружается боевой «трубой». В своих победных одах он в значительной степени возвращается даже к столь решительно в своё время им отвергнутой поэтике «громозвучной» ломоносовской оды. Ода «На взятие Измаила» и прямо снабжена эпиграфом из Ломоносова. Торжественная приподнятость тона, патетика словаря и синтаксиса, грандиозность образов и метафор — таковы основные «ломоносовские» черты победных од Державина. С извержением вулкана, «с черно-багровой бурей», с концом мира — «последним днём природы» — сопоставляет поэт «победу смертных выше сил» — взятие русскими считавшейся неприступной крепости Измаил. Подобные же образцы грандиозной батальной живописи даёт Державин и в других своих победных одах. С огромным воодушевлением, широкой размашистой кистью рисует он мощные и величавые образы замечательных военных деятелей и полководцев эпохи во главе с «вождем бурь полночного народа» — великим, не ведавшим поражений Суворовым. «Кем ты когда бывал побеждаем, || Всё ты всегда везде превозмог», — торжествующе восклицает поэт о Суворове. Длинный ряд державинских стихотворений, посвящённых Суворову и упоминающих о нём («На взятие Измаила», «На взятие Варшавы», «На победы в Италии», «На переход Альпийских гор», «На пребывание Суворова в Таврическом дворце», «Снигирь» и многие другие), слагается как бы в целую блистательную поэму — грандиозный поэтический апофеоз беспримерной воинской славы величайшего из полководцев, того, «кто превосходней всех героев в свете был». Знаменательно при этом, что с особенной любовью подчёркивает Державин в «князе славы» Суворове черты, роднящие его с народом: непритязательность в быту, простоту в обращении, живую связь взаимного доверия, дружбы и любви между полководцем и идущими за ним на всё воинами:

«Друзья!» — он говорит: «известно,
Что Россам мужество совместно,
Но нет теперь надежды вам.
Кто вере, чести друг неложно,
Умреть иль победить здесь должно».
«Умрем!» клик вторит по горам.

(«На переход Альпийских гор».)

В отчаянии, что «львиного сердца, крыльев орлиных нет уже с нами», Державин в стихах, вызванных смертью Суворова, горестно вопрошает:

Кто перед ратью будет, пылая,
Ездить на кляче, есть сухари,
В стуже и в зное меч закаляя,
Спать на соломе, бдеть до зари,
Тысячи воинств, стен и затворов
С горстью Россиян всё побеждать?

Художественно подчёркивая глубокую народность Суворова, Державин воображает его в характерном облике эпического «вихря-богатыря» русских народных сказок. При этом, постоянно указывая на беспощадность Суворова к врагам родины, Державин вместе с тем всегда отмечает в нём и черту русского национального великодушия, милости к «малым сим» — к слабым тростинкам. Вообще в своих победных одах Державин — и это замечательная их особенность — не ограничивается воспеванием только великих вождей и полководцев. Вождям соответствуют их геройские рати — «русски храбрые солдаты, в свете первые бойцы». Первый тост в застольной воинской песне Державина «Заздравный Орел», написанной,

как он сам поясняет, «в честь Румянцева и Суворова», поэт провозглашает за «русских солдат»:

О! исполать, ребяты,
Вам, русские солдаты,
Что вы неустрашимы,
Никем непобедимы:
За здравье ваше пьем!

Больше того, в ряде стихов Державина из-за создаваемых им колоссальных образов полководцев — Репнина, Румянцева, Суворова — как бы выступают ещё более безмерно могучие очертания «твердокаменного Росса» — всего русского народа. Именно народ, народный дух и народные крепость и сила — спасли страну в годины наиболее тяжких исторических испытаний — во времена монгольского ига, кровавых оборонительных войн XVII в. Вот как, например, рисует Державин свержение монгольского ига, когда русский народ «три века» лежал один, всеми оставленный и покинутый, в страшном, близком к смерти сне:

Лежал он во своей печали,
Как темная в пустыне ночь;
Враги его рукоплескали,
Друзья не мыслили помочь,
Соседи грабежом алкали,
Князья, бояре в неге спали
И ползали в пыли, как червь:
Но бог, но дух его великий
Сотряс с него беды толики, —
Расторгнул лев железну вервь!..

Где есть народ в краях вселенны,
Кто б столько сил в себе имел:
Без помощи от всех стесненный
Ярем с себя низвергнуть смел
И, вырвав бы венцы лавровы,
Возверг на тех самих оковы,
Кто столько свету страшен был.
О Росс! твоя лишь добродетель
Таких великих дел содетель...

Не «князьям и боярам», а именно «всему русскому народу», как поясняет сам Державин в примечаниях к той же оде «На взятие Измаила», из которой заимствованы и только что приведённые строфы, обязана своими величественными победами и современная поэту Россия. И Державин не устаёт славить в своих стихах «великий дух» русского народа, необоримую, твёрже скалы, грудь «Росса», российскую доблесть и силу, которой «нет преград»: «Чья Россов тверже добродетель? Где больше духа высоты?» — постоянно спрашивает себя поэт и неизменно, рисуемыми им живыми картинами и образами русской доблести, исконного русского героизма отвечает: ничья и нигде. Вот русские воины, зная, что «слава тех не умирает, кто за отечество умрет», со спокойной твёрдостью и с «сияющей душой», молча и непреодолимо движутся на неприступные твердыни Измаила:

Идут в молчании глубоком,
Во мрачной страшной тишине
Собой пренебрегают, роком;
Зарница только в вышине
По их оружию играет;

И только их душа сияет,
Когда на бой, на смерть идет.
Уж блещут молнии крылами,
Уж осыпаются громами,
Они молчат, — идут вперед.

Вот они же, ведомые Суворовым, победоносно переваливают через Альпийские льды и снега, через непроходимые горные потоки и крутые теснины, заполненные притаившимся и смертоносным врагом: «Но Россу где и что преграда?»

Победы России — грозное предупреждение её недругам. В стихах, посвящённых победам 1807 г. атамана донских казаков Платова и характерно озаглавленных «Атаману и войску Донскому», Державин, с законной национальной гордостью, оглядываясь на славное прошлое русской земли, вопрошает:

Был враг Чипчак — и где Чипчаки?
Был недруг лях — и где те ляхи?
Был сей, был тот: их нет, а Русь?..
Всяк знай мотай себе на ус.

Последняя строка явно адресована Наполеону, неизбежное падение которого, если он отважится вторгнуться в Россию, Державин проницательно

предсказывал ещё за несколько лет до войны 1812 г. Уже в старческих своих стихах, посвящённых Отечественной войне 1812 г., «Гимн лироэпический на прогнание французов из Отечества», слабеющей рукою набрасывает Державин замечательную характеристику «добльственного» русского народа:

О Росс! о добльственный народ,
Единственный, великодушный,
Великий, сильный, славой звучный
Изящностью своих доброт!

По мышцам ты неутомимый,
По духу ты непобедимый,
По сердцу прост, по чувству добр,
Ты в счастьи тих, в несчастьи бодр...

Ещё Ломоносов в своих одах, как мы знаем, проводит резкую грань между войнами хищническими, вызванными стремлением к захвату чужих областей, к порабощению других народов, и войнами законными, оборонительными, являющимися «щитом», т. е. защитой своей страны. Историческую миссию России он видит в том, чтобы нести народам мир — «тишину». Эта же ломоносовская нота настойчиво звучит и у Державина. В своей уже несколько раз упоминавшейся и цитировавшейся нами оде «На переход Альпийских гор», поэт, обращаясь к народам Европы, проникновенно восклицает: «Воюет Росс за обще благо, за свой, за ваш, за всех покой». Конкретно-политическая наполненность и обращённость этого и подобных лозунгов и деклараций определена и ограничена условиями исторической действительности, классовой природой поэта, но Державин, как и Ломоносов, сумел почувствовать и сформулировать здесь то, что составляет нашу существеннейшую национальную черту — бескорыстие, героическое великодушие нашего народа, не стремящегося к захватам и завоеваниям, но умеющего грудью стать на защиту родины.

Картины русской жизни.

Наряду с героической стороной современной ему русской действительности Державин рисует исключительно яркие картины быта эпохи. В его стихах воочию оживает перед нами праздничная, пиршественная сторона жизни нашего XVIII века. «Вредной роскоши» вельмож Державин любит полемически противопоставлять «горацианский» идеал довольства малым, — «умеренности», неприхотливого семейного обихода рядового дворянина, который идёт «средней стезей», почитая «всю свою славу» в том, «что карлой он, и великаном, и дивом света не рожден». Тем не менее в поэзии Державина с исключительной яркостью и наглядностью отразились весь павлиний блеск, всё фейерверочное великолепие екатерининского времени — времени неслыханно-пышных торжеств, потешных огней, победных иллюминаций, «гремящих хоров» — самой праздничной «светозарной» эпохи в жизни русского дворянства. Особенно колоритно в этом отношении составленное Державиным в стихах и прозе описание знаменитого празднества в Таврическом дворце князя Потёмкина, данного им незадолго перед смертью. Описание это сделано с такой осязательностью, что, читая его однажды ночью в деревенском уединении, поэт Батюшков пережил почти настоящую зрительную галлюцинацию: «Тишина, безмолвие ночи, — рассказывает Батюшков, — сильное устремление мыслей, поражённое воображение — всё это произвело чудесное действие. Я вдруг увидел перед собою людей, толпу людей, свечи, апельсины, бриллианты, царицу, Потёмкина, рыб и бог знает чего не увидел: так был поражён мною прочитанным. Вне себя побежал к сестре... «Что с тобой?» — «Оно, они!» — «Перекрестись, голубчик!..» Тут-то я насилу опомнился». С такой же яркой красочностью развёртывает Державин «фламандские картины» частного быта русского дворянства, благоденствующего в своих городских особняках или на просторах светлого и довольного поместного приволья. Полностью воспроизводя известную оду Державина «Приглашение к обеду», обращённую к вельможным «благодетелям» поэта — князю Платону Зубову, И. И. Шувалову и графу Безбородко, Белинский замечает: «Как

всё дышит в этом стихотворении духом того времени — пир для милостивца, и умеренный стол без вредных здравию приправ, но с золотою шекснинскою стерлядью, с винами, которые «то льдом, то искрами манят», с благовониями, которые льются с курильниц, с плодами, которые смеются в корзинках, и, — добавляет Белинский, — особенно с слугами, которые не смеют и дохнуть!..» С неменьшей яркостью, обилием живописных подробностей, материальною ощутительностью изображает Державин быт богатого купечества («К первому соседу»), работы крестьян в полях и на крепостных фабриках, их «сельские забавы» («Евгению. Жизнь Званская», «Крестьянский праздник» и др.), народные городские гуляния в праздничные дни («На рождение царицы Гремиславы» и др.).

Природа. Впервые под пером Державина возникает в нашей поэзии XVIII в. и объективный земной мир — природа. В сатирах Кантемира — с их исключительным вниманием к человеку, к человеческим порокам и «злонравию» — природы, пейзажей вообще нет. В одах Ломоносова чаще всего рисуется некий, столь же абстрактный, как и образ одического «певца», мифологизированный мир, весьма далёкий от подлинной земной действительности. Имеющиеся в них земные пейзажи даны или в таком охватывающем, гиперболизированном виде, что могут быть воспринимаемы не взглядом, а только умом (излюбленная им гигантская картина — точнее даже олицетворённая карта всей России, опирающейся локтем на Кавказ, а ноги уставившей в великую Китайскую стену), или предстают в условно-персонифицированном виде, вроде излюбленной им метафоры: «...брега Невы руками плещут». Правда, в одах Ломоносова мы встречаем замечательные картины полярной природы, но и они даны в плане предельной грандиозности, и для большинства его читателей, никогда не видевших ни ледяных гор, ни северных сияний, носят точно так же в значительной степени умопостигаемый характер. В рассудочно-выхолощенной поэзии Сумарокова природы, как таковой, вообще, в сущности, нет. Те же штампованные элементы пасторального пейзажа, которые находим в его эклогах, идиллиях и т. п., носят совершенно условно-теоретический характер, заранее заданный поэтикой жанра. В своей «Эпистоле о стихотворстве» Сумароков требует от пасторального поэта:

Вспевай в идиллии мне ясны небеса,
Зеленые луга, кустарники, леса,
Биющие ключи, источники и рощи,
Весну, приятный день и тихость темной нощи,
Дай чувствовати мне пастушью простоту...

По этому рецепту точно и выписывается сумароковская природа:

Распустилися деревья, на лугах цветы цветут,
Веют тихие зефиры, с гор ключи в долины бьют,
Воспевают сладки песни птички в рощах на кустах,
А пастух в свирель играет, сидя при речных струях.

В стихах Державина перед нами развёртывается реальный, зримый, вещный мир во всей его чувственной наглядности, осязательности, ощутимости, в обилии красок, звуков, тонов, переливов. В одном из своих стихотворений («Радуга») Державин призывает живописца «подражать» величайшему в мире художнику — солнцу:

Только одно солнце лучами
В каплях дождя, в дол отразясь,
Может писать сими цветами
В мраке и мгле, вечно светясь.
Умей подражать ты ему:
Лей свет в тьму.

И Державин умол подражать солнцу — заливать потоками света строфы и строки своих стихов. По своей необычайной красочности, ярчайшей феерической живописности стихи Державина едва ли имеют себе что-либо

равное не только в нашей, но и в западноевропейских литературах. «Какое зрелище очам!» — эта излюбленная Державиным строка, снова и снова повторяемая им в ряде стихов, может быть распространена почти на всю его поэзию. Почти всё в ней сверкает золотом, драгоценными камнями, дорогими пышными тканями — «златом», «сребром», «лазурью», «пурпурами», «бархатом», «багряницей». По его стихам разлиты «огнённые реки», рассыпаны «горы алмазов», рубинов, изумрудов, «граненых бриллиантов холмы», «бездны разноцветных звезд». Всю природу рядит он в блеск и сияние. Небеса его «златобисерны» и «лучезарны», дожди — златые, струи — жемчужные, заря «багряным златом покрывает поля, леса и неба свод», брега блещут, луга переливаются «перлами», воды «сверкают сребром», облака — «рубином». Очень охотно употребляет Державин составные эпитеты типа — «искросребрный», «златозарный», в которых каждая составляющая часть выражает блеск, горение, сверкание. У него встречается такая строка, как: «В златых, блистающих, безмрачных цепях своих». «Лазурны тучи краезлаты, || Блистающи рубином сквозь, || Как испещренный флот богатый || Стремятся по эфиру вкось» — таков характерный пейзаж Державина, в создании которого участвовала столько же баснословная роскошь дворянского быта екатерининского времени, сколько отзвуки военно-морских триумфов эпохи, отсветы победных зарев Кагула, Измаила и Чесмы.

Но наряду с подобной парадной, подчас почти по-дворцовому изукрашенной природой, в стихах Державина появляются и тонко выписанные точные и правдивые зарисовки нашей природы, предвосхищающие пейзажную живопись Пушкина. Таково, например, описание осени и зимы в оде «Осень во время осады Очакова». В этих пейзажах, почти непосредственно подводящих нас к осенне-зимним пейзажам «Евгения Онегина», замечательна конкретная точность Державина, тщательное соблюдение им «местного колорита». Так, Белинский, отмечая верность описаний Державина в ряде строф «Осени во время осады Очакова» («...по ним вы думаете, что вы в России»), по поводу стихов «И роскошь винограду просит Рукою жадной на вино» добавляет: «Тоже прекрасные стихи, но куда они переносят нас — бог весть!» На самом деле стихи эти вполне соответствуют южно-русской природе; ведь стихотворение описывает осень не под Москвой, а под Очаковом.

Поэт-мыслитель. Поэтическое творчество Державина отличается не только своей живописной яркостью. Поэт-живописец, в ряде своих стихов он становится и поэтом-мыслителем. Давая изумительные зарисовки жизни и быта XVIII в., где всё, действительно, «дышит духом того времени», Державин в своих поэтико-философских созерцаниях умел зачастую подняться над своим временем, ощутить его ограниченность, обречённость. Радостное, чувственно-анакреонтическое восприятие Державиным жизни, его эпикурейски-безоблачное, наивно-материалистическое наслаждение всяческими «негами и прохладами» омрачается почти с самого начала одним призраком, одной роковой мыслью — мыслью о хрупкости, мимолётности, неминуемой преходящести всех этих «нег и прохлад» — мыслью о смерти. Со страшной силой мысль о смерти звучит уже в одном из относительно ранних и наиболее замечательных созданий Державина — стихах «На смерть князя Мещерского». Мысль о неизбежной, неотвратимой смерти входит трагической нотой в радостно-торжествующие, мажорные хоры державинской поэзии. И это не случайно. Пиршественная пышность, праздничный блеск и сверкание вельможеско-дворянской, екатерининской России расцветали — Державин это остро чувствовал — в значительной степени «бездны на краю». Державин был не только современником американской и французской революций, но и пережил лицом к лицу грозное крестьянское движение — восстание Пугачева. На глазах Державина разверзлась та пропасть, которая едва не поглотила весь дворянско-крепостнический строй. «Подобен мир сей ко-

лесу. Се спица вверх и вниз вратится», «Здесь к небу вознесен на троне, а там — на плахе Людовик», «Единый час, одно мгновенье удобны царства поразить, одно стихиев дуновенье гигантов в прах преобратить», — не устаёт твердить поэт в своих одах. На глазах Державина развёртывались пёстрые и калейдоскопические судьбы многочисленных «возведенцев счастья», как называл он екатерининских временщиков. Из социального небытия они поднимались на предельные выси империи и подчас так же стремительно ниспадали со своих мгновенных высот: «...сегодня бог, а завтра прах». В своей служебной карьере Державин знал тот же непрерывный ритм взлётов и падений: «Я царь — я раб, я червь — я бог». Вот почему в стихах Державина, наряду с картинами роскошной пиршественной жизни так настойчиво повторяется антитетичная им тема всеуничтожающей, всепоглощающей, всеподстерегающей смерти: «Где стол был яств — там гроб стоит». Высшего художественного воплощения это двойное восприятие Державиным жизни своего времени достигает в его знаменитой оде «Водопад», которую Пушкин справедливо считал лучшим его произведением вообще. В образе водопада — «алмазной горы», с «гремящим ревом» низвергающейся вниз в долину, чтобы через короткое время бесследно «потеряться» «в глуши глухого бора», — Державиным дано не только аллегорическое изображение жизненной судьбы одной из самых характерных фигур нашего XVIII в. — «сына счастия и славы» «великолепного князя Тавриды», но и грандиозный охватывающий символ всего «века Екатерины» вообще. Последними стихами Державина, написанными им грифелем на аспидной доске, были знаменитые и глубоко пессимистические строки: «Река времен в своем стремленьи || Уносит все дела людей...»

Непосредственно оптимистическое восприятие мира и пессимистическая мысль о нём — таково одно из основных противоречий творчества Державина, подсказанное поэту его временем и ограниченностью его социально-исторического кругозора. В поэзии Державина намечаются и два пути преодоления страшной мысли о смерти. Один из них — религия. В творчестве Державина религиозные мотивы занимают видное место. Наиболее замечательным образцом религиозных стихотворений Державина является его прославленная ода «Бог», пользовавшаяся наряду с «Фелицей» особенной популярностью, долгое время считавшаяся не только лучшим произведением Державина, но и одним из величайших достижений нашей литературы вообще (хотя уже Пушкин решительно протестовал против этого, как раз характерно противопоставляя оде «Бог» оду «На смерть князя Мещерского», а «Фелице» — «Вельможу»). Первым из всех произведений русской литературы ода «Бог» получила и широчайшую мировую известность: многократно переводилась на все основные европейские и некоторые восточные языки (не менее 15 раз на один французский язык, не менее 8 — на немецкий и т. д.). Но гораздо ближе, органичнее для Державина, чем путь небесных утешений религии, был другой путь — языческо-горацианский путь наивозможно большего наслаждения «пролетным мгновеньем», «благоуханьем роз» — радостями земного бытия. Характерна в этом отношении и концовка «Оды на смерть князя Мещерского»:

Сей день иль завтра умереть,
Перфильев, должно нам, конечно;
Почто ж терзаться и скорбеть,
Что смертный друг твой жил не вечно?
Жизнь есть небес мгновенный дар:
Устрой ее себе к покою...

«Покой» жизни и есть, в устах Державина, горацианское наслаждение жизнью. После потрясающих строф оды, в которых звучит, по словам Белинского, «вопль подавленной ужасом души, крик нестерпимого отчаяния», подобная концовка несколько неожиданна и мелка. Но зато она-то и делает это стихотворение одним из типичнейших произведений нашего XVIII в.

Анакреонтические стихи.

В связи с только что сказанным очень значительное место в поэзии Державина занимает анакреонтическая лирика с её проповедью всяческих земных, чувственных — в первую очередь любовных — радостей и наслаждений. Если Ломоносов противопоставлял друг другу героику и анакреонтику, поэзию общественного — национально-государственного — пафоса и личного, любовного чувства, отдавая безусловное предпочтение первой, Державин в своём творчестве сумел совместить и то и другое. Особенно усиливаются в его стихах анакреонтические темы и мотивы и тесно связанные с ними мотивы привольной и счастливой «сельской» — поместной — жизни, сочувственно противопоставляемой «тесноте» и «затворам» города и двора, начиная со второй половины 90-х гг., в периоды опал при Павле и Александре. В 1794 г. одним из ближайших личных и литературных друзей Державина, Н. А. Львовым был опубликован новый полный перевод греческого сборника стихов, приписывавшихся Анакреонту и переведённых в своё время ещё Кантемиром (при переводах Львова был напечатан и греческий подлинник). Это, видимо, и послужило непосредственным литературным толчком к написанию Державиным своих многочисленных переложений и, в особенности, подражаний Анакреонту. В 1804 г. он издаёт свои «Анакреонтические стихи» отдельным сборником, включая сюда и ряд более ранних любовных стихотворений. В любовных стихах Державина иногда сквозит подлинное чувство — такова, например, одна из его ранних любовных песенок «Разлука», в которой сквозь условную «сумароковскую» форму прорываются искренняя боль и страстная, неутолимая нежность:

Неизбежным уже роком
Расстаешься ты со мной.
Во стенании жестоком
Я прощаюся с тобой.
Обливаюся слезами,
Скорби не могу снести;
Не могу сказать словами —
Сердцем говорю: прости!

Руки, грудь, уста и очи
Я целую у тебя —
Не имею больше мочи
Разделить с тобой себя.
Лобызаю, обмираю,
Тебе душу отдаю,
Иль из уст твоих желаю
Выпить душу я твою.

Это едва ли не самое искреннее и художественно-убедительное стихотворение из всей нашей многочисленной любовной поэзии XVIII в. Однако «Анакреонтические стихи» Державина чаще всего не выходят за пределы здоровой чувственности, окрашиваемой и обостряемой условной «чувствительностью», проникающей в державинскую поэзию из победно расцветающей в 90-е годы XVIII в. сентиментальной школы Карамзина. Но вместе с тем державинские «Анакреонтические стихи», свидетельствующие, по справедливым словам Белинского, о «живом» и «артистическом сочувствии поэта к художественному миру древней Греции», отличаются высокими достоинствами.

«Что в Державине был глубоко-художественный элемент, — пишет Белинский, — это всего лучше доказывают его так называемые «анакреонтические» стихотворения. И между ними нет ни одного вполне выдержанного; но какое созерцание, какие стихи!» В качестве образца таких «превосходных стихов» Белинский приводит из стихотворения «Рождение красоты» строки о Зевесе, который:

Распалился столько гневом,
Что курчавой головой
Покачав, шатнул всем небом,
Адом, морем и землёй.

Он же восторженно отмечает строки о создании Зевесом из морской пены богини красоты Афродиты:

Ввил в власы пески златые,
Пламя — в щёки и в уста,
Небо — в очи голубые,
Пену — в грудь...

Державин и классицизм. Творчество Державина развивалось на основе литературной деятельности Ломоносова и Сумарокова, как наиболее значительных его предшественников. Непосредственным переходным звеном от Ломоносова к Державину, как уже указывалось, была в известной степени поэзия В. Петрова. Таким образом творчество Державина органически шло в русле нашего классицизма. Однако в то же время поэзия Державина далеко выходит из классицистических берегов. Ломоносов и Сумароков по существу своего творческого метода — рационалисты, создающие в своих стихах некую умопостигаемую действительность. Державин, который и сам наряду с «умом» прямо объявляет своим поэтическим руководителем чувство — «сердце человечье», — сенсуалист. В свои стихн он переносит ту действительность, которая дана в нашем непосредственном чувственном опыте, воспринимается всеми пятью чувствами. Действительность классицистов расчленена по категориям «высокого» и «низкого», «возвышенного» и «смешного» и, соответственно этому, распределена по строго диференцированным, накрепко замкнутым друг от друга жанровым делениям, языковым «штилям» и т. п., представляющим собой в целом стройную иерархическую систему литературных форм, точно соответствующих тому или иному содержанию. Над утверждением в русской литературе этой системы особенно много потрудились Ломоносов, в отношении, главным образом, литературного языка с его чёткым разграничением «трёх штилей», и Сумароков, в отношении создания жанровой иерархии, в основном опиравшейся на кодекс Буало. В реальной чувственной действительности таких резких разделений не существует: одно тесно связано, переплетено с другим. С тем же самым сталкиваемся мы и в отражающей эту действительность поэзии Державина. Поэзия Державина, за отдельными исключениями — по существу своему представляет полное разрушение ломоносовско-сумароковской литературной системы. Мы уже видели это в отношении жанров. «Высокое» содержание торжественной оды излагается Державиным жанром анакреонтической песни («Стихи на рождение в Севере порфирородного отрока»); хвалебная ода сочетается с сатирой («Фелица») или вовсе превращается в сатиру («Вельможа»); включает в себя элементы басни и т. д. То же самое имеем в отношении образной системы Державина, его поэтических троп — метафор и т. п. На протяжении одной и той же оды Державина находим такие строки, как «Небесные прошу я силы, || Да их простря сафирны крылы», и тут же, почти рядом: «И сажей не марают рож». В своей «Риторике» Ломоносов, говоря о метафорах, замечает: «К вещам высоким и важным не пристойно переносить речений от вещей низких и подлых; например: *небо плюет* не пристойно сказать вместо *дождь идет*». Державин опрокидывает это правило. В его стихах мы неоднократно встречаем такие «опрощённые» образы, как «И смерть к нам смотрит чрез забор». А в одном из его стихотворений, словно бы прямо полемически обращённом в этом месте против только что приведённого правила ломоносовской риторики, об осени говорится в таких разящих натуралистических тонах, перед которыми ломоносовский пример: «небо плюет» выглядит совершенно невинной вещью: осень, «подняв пред нами юбку, дожди, как реки, прудит». По своей вызывающей дерзости образ этот не уступает не только наиболее резко травестированным местам майковского «Елисея», но и нарочито озорным образам наших футуристов раннего периода их деятельности (сборники «Дохлая луна», «Пощёчина общественному вкусу») или подчёркнуто «мужицким» образам Сергея Есенина. Точно такое же смешение «высокого» и «низкого», сочетание прямо противоположных друг другу элементов имеем в языке Державина. Уже Гоголь отмечал, что если «разъять анатомическим ножом» слог Державина, — увидишь «необыкновенное соединение самых высоких слов с самыми низкими и простыми», при этом столь этнографически-экзотичными, что их не сыщешь

подчас ни в одном словаре. Это непосредственное наблюдение Гоголя полностью подтверждается лингвистическим анализом, действительно вскрывающим в языке Державина самую причудливую смесь церковно-славянского элемента с народным. Это выражается не только в наличии в стихах Державина друг подле друга церковно-славянских и народных слов, форм, синтаксических конструкций, но и в своеобразном, как бы химическом их взаимопроникновении. Специально занимавшийся изучением языка Державина редактор академического издания его сочинений Я. Грот указывает: «Часто церковно-славянское слово является у Державина в народной форме и, наоборот, народное облечено в форму церковно-славянскую». В этом и, конечно, только в этом отношении язык Державина до известной степени оказывается близок тому языковому хаосу, который мы имеем в стихах Тредиаковского. Этим именно объясняется и известный резкий отзыв об языке и слоге Державина, сделанный Пушкиным в 1825 г. в письме к Дельвигу. Но при всей полемически-заострённой резкости этого отзыва Пушкин говорит здесь о Державине словами, показывающими, что для него совершенно очевидна была мера державинского дарования, в частности, прямо называет его «гением». Действительно, Державин был гениальным поэтом. В этом, конечно, и коренное отличие его от Тредиаковского. Языковый хаос Тредиаковского был выражением той хаотической разладицы и неустройства, которые господствовали в языке нашей послепетровской литературы до Ломоносова. Языковый и жанровый «хаос» Державина возникает в результате разрушения им того порядка и строя, которые внесли в наш язык и литературу Ломоносов и Сумароков. Этот порядок и строй при всей исторической плодотворности литературного дела Ломоносова и Сумарокова был однако осуществлён в весьма узких и ограниченных рамках классицистической поэтики. Снятие этих ограничений, в свою очередь, было весьма исторически-прогрессивным. Однако, разломав рамки жанровой и языковой иерархии классицизма, Державин не смог дать новый более высокий художественный синтез, поднять наше литературное развитие на качественно новую ступень. В этом отношении он только подготовлял путь Пушкину. В ряде существеннейших моментов подготовлял он пути и непосредственных предшественников и ближайших учителей Пушкина — Жуковского и Батюшкова. Именно под пером Державина впервые по-наотоящему возникает у нас то, что составляет душу и жизнь лирической поэзии — лирическое «я», личность поэта. Мало того, Державин не ограничивается созданием внутреннего мира поэта — будущая линия Жуковского. С ещё большей силой художественно-поэтической выразительности живописует он в своих стихах и внешний мир, окружающую поэта объективную действительность — будущая линия Батюшкова. Пишет он, напоминая в этом отношении автора «Недоросля», прямо «с натуры». «Часто заставал я его стоявшим неподвижно против окна и устремившим глаза свои к небу», — рассказывает в своих мемуарах поэт И. И. Дмитриев. «Что вы думаете?» — однажды спросил я его. — «Любуюсь вечерними облаками», — отвечал он. И через некоторое время вышли стихи, в которых он впервые назвал облака *краезлатыми*. В другой раз заметил я, что он за обедом смотрит на разварную щуку и что-то шепчет; спрашиваю тому причину. «А вот я думаю, — сказал он, — что если бы случилось мне приглашать в стихах кого-нибудь к обеду, то при исчислении блюд, какими хозяин намерен подчивать, можно бы сказать, что будет и *щука с голубым пером*». И мы через год или два услышали этот стих». Но все это ещё не даёт права считать, как это делают некоторые новейшие исследователи, что «в самой сущности своего поэтического метода Державин — реалист. Он выражает в слове мир зримый, слышимый, плотский, мир отдельных, неповторимых вещей». Художник-реалист от «отдельных» ощущений и восприятий восходит к широким типическим обобщениям действительности. Державин — весь во власти отдельных ощущений. Это делает его поэзию

неизмеримо более полнокровной, жизненной по сравнению с рационалистической поэзией Ломоносова и, в особенности, Сумарокова. Но, с другой стороны, изумительная живопись державинских стихов, при несомненной реалистичности детали, при всей свежести красок, художественной яркости отдельных цветных пятен и мазков, никак ещё не слагается в подлинно-реалистическую картину действительности. Вообще в стихах Державина изображение бытия чаще всего сводится к тщательному выписыванию быта, живописуемого с «фламандской» красочностью и пестротой, но, за исключением отдельных немногих стихотворений, не подымаемого на высоту подлинного художественного обобщения, при котором частное, временное, случайное приобретает «общечеловеческое» значение. Так, например, ничего, кроме изображения данного частного случая, не вынесешь из превосходного по-своему стихотворения Державина «Призывание и явление Плениры» (на другой день после смерти любимой жены поэту пригрезилось, что она явилась к нему «в мечте иль в легком сне»). Во избежание всяких недоразумений, случай, о котором Державин повествует, поясняется им в специально составленном комментарии — «объяснении» к стихам: «Сочинено в Пб. в 1797 г. в июле месяце по случаю, что на другой день смерти первой жены его, лежа на диване, проснувшись по утру, видел, что из дверей буфета течет к нему белый туман...» и т. д. Всё это — вплоть до дивана — с фотографически-бытовой точностью и описывается в стихах. Стихи Державина настолько прикреплены, можно сказать, прикованы к месту и времени, конкретной обстановке, вещам, бытовым деталям, что без таких «объяснений» бывают подчас и просто непонятны. Державин и сам остро чувствовал это. Подготовляя к печати в 1808 г. собрание своих стихотворений, он прямо опасался, что многое и многое в них будет неясно читателям. С этой целью он начал писать к ним подробные автокомментарии. Необходимость этого сам он мотивировал следующим образом: «Будучи поэт по вдохновению, я должен был говорить правду; политик или царедворец по служению моему при дворе, я принужден был закрывать истину иносказанием и намеками».

Положение «политика-царедворца» обязывало. Оно не только вынуждало Державина прибегать к «иносказаниям и намекам», но и прямо заставляло его иногда идти столь неприятным ему и всегда им же самим резко отрицаемым путём известной лести, подлаживания. Державин не только сатирически высмеивал всесильного Потёмкина в «Фелице», но с неслыханной силой и отвагой громил его позднее, в качестве «второго Сарданапала», в «Вельможе». Ко времени написания «Вельможи» Потёмкин, правда, уже умер. Но Державин не ограничивается здесь рядом прямых намёков на Потёмкина, а вообще даёт обличительный образ временщика, который в такой же мере, как к Потёмкину, может относиться и к последнему фавориту Екатерины, Платону Зубову. Однако вместе с тем Державин вынужден был вскоре после «Фелицы», по настояниям издателя «Собеседника любителей российского слова» княгини Дашковой, которая хотела «в угождение императрице сделать приветствие» тому же Потёмкину в своём журнале, написать ему хвалебную оду: «Ода великому боярину и воеводе Решемыслу, писанная подражанием Оды к Фелице 1783 году» (Решемысл — персонаж из другой сказки Екатерины «О царевиче Февее»). Державин поступил в данном случае весьма «лукаво». В образе Решемысла он рисует свой идеал истинного вельможи, наделяя его такими чертами, которых у Потёмкина заведомо не было и которые прямо противоположны его порокам, высмеянным в «Фелице». Больше того, в последней строфе Державин совершенно открыто это подчёркивает:

Но, муза! вижу, ты лукава,
Ты хочешь быть пред светом права:
Ты Решемысловым лицом
Вельможей должность прославляешь.
Конечно, ты своим пером
Хвалить достоинствы лишь знаешь.

Таким образом к стихотворению даётся необходимый для его понимания ключ — хвалебная ода благодаря этому превращается почти в сатиру. Пушкин, считая особым достоинством современной ему поэзии то, что она «не носит на себе печати рабского унижения», что «наши таланты благородны, независимы», добавляет в одном из своих литературно-полемических писем к А. Бестужеву: «С Державиным умолкнул голос

лести. А как он льстил? — О вспомни, как в том восхищеньи, || Пророча, я тебя хвалил, || Смотри, я рек, триумф минуту, || А добродетель век живет».

Строки эти взяты из оды «На возвращение графа Зубова из Персии», посвящённой Валериану Зубову, брату последнего фаворита Екатерины Платона Зубова. С этой своей одой Державин, который и ранее, в период всесильного господства Зубовых при Екатерине, хвалил Валериана Зубова, обратился к нему тогда, когда при Павле Зубовы находились в жестокой опале. Один из знакомых Державина иронически заметил ему, что, конечно, теперь он уже не станет больше «льстить» Зубову. Державин ответил ему, как он сам рассказывает в «Записках», что «в рассуждении достоинств он никогда не переменяет мыслей и никому не льстит, а пишет истину» и демонстративно написал эту оду. И случай с одой Зубова не является чем-то исключительным. Наиболее охотно воспеваемыми Державиным современниками, которых он выдвигал в качестве образца истинных достоинств и подлинного героизма, оказывались по преимуществу люди, находившиеся в опале: знаменитый екатерининский полководец Румянцев, подвергнувшийся гонениям Потёмкина и отстранённый им от дел; уволенный одно время при Павле I в отставку и сосланный под присмотр полиции в своё имение Суворов.

На истинного поэта Державин вообще смотрел, как на служителя «правды», провозвестника «истины»: «Долг поэта в мир правду вещать». Обычно, говоря о взглядах Державина на поэзию и её значение, цитируют широко известные афористические строки Державина, обращённые им в «Фелице» к Екатерине: «Поэзия тебе любезна, || Приятна, сладостна, полезна, || Как летом вкусный лимонад». Однако неправильно, как это всегда делалось, видеть в этих строках выражение отношения к поэзии самого Державина. Здесь ведь прямо сказано: «*Тебе* любезна», — т. е. речь идёт об отношении к поэзии Екатерины. В поэтическом самосознании Державина мы, наоборот, находим следы совсем иного и очень высокого представления о роли и назначении поэта — представления, прямо приближающегося подчас к «Пророку» Пушкина. Так в своём подражании «Памятнику» Горация, явившемся, в свою очередь, непосредственным литературным источником знаменитого «Памятника» того же Пушкина, Державин в одну из основных заслуг вменял себе то, что он вещал «истину царям». В замечательном стихотворении «Лебедь» Державин гордо рисует картину своей посмертной славы среди многочисленных населяющих Россию народов в чертах, прямо ведущих нас к тому же пушкинскому «Памятнику». Сходен и гуманизм, которым ярко окрашены соответствующие строки обоих поэтов. В незаконченном стихотворении «Лирик», относящемся к самым последним годам жизни Державина, поэт, приравнивая себя к псалмопевцу Давиду, с гордостью напоминал о том, что, будучи вначале пастухом, Давид, благодаря своему поэтическому дару — «своим восторгом», не только «стал царь», но и «с самим стязался богом». Здесь опять невольно вспоминается пушкинское обращение к поэту: «Ты царь...». Но если для Пушкина, для которого литература была не только основным делом его жизни, но и основным занятием, профессией, сознание поэта царём связывалось с предельным утверждением его полной независимости, высшей творческой свободы («Ты царь: живи один, дорогою свободной иди, куда влечёт тебя свободный ум...»), то Державин — чиновник, губернатор, министр, — наоборот, не мог забывать о своей неизбежной зависимости. Пушкин призывал своего поэта-пророка «глаголом жечь сердца людей»; Державин вынужден был, приноравливаясь к требованиям и вкусам Екатерины, облекать ту истину, которую он провозглашал царям, в специально «улыбательную» форму: «Истину царям с улыбкой говорить». Последняя строка связана рифмой с другой, ей предшествующей — «о добродетелях Фелицы возгласить». Провозглашение добродетелей Фелицы хотя бы и в сниженном «забавном русском слоге» по самому своему заданию слишком близко примыкало к заданиям классицистической оды. Державин порой смело опрокидывал, как мы видели, каноны ломоносовской «Риторики». Это не мешало, однако, его поэзии во многом ещё оставаться слишком риторичной. Равным образом самое вещание «истин» не далеко ещё ушло от традиционной классици-

стической дидактики. Замечательные по своей живописной точности и по верности натуре картины природы, даваемые Державиным, зачастую являлись для самого поэта лишь поводом к последующей прямолинейно-дидактической аллегории, превращающей «приятное» в «полезное» (см., например, его стихотворения «Облако», «Павлин»). Иногда эту чисто классицистическую «пользу» поэзии Державин склонен был понимать и самым непосредственным, буквальным образом. В трудных обстоятельствах своей личной жизни Державин постоянно прибегает «к своему таланту». Многим своим стихотворениям он придавал чисто служебное значение в прямом смысле этого слова. Служебная карьера Державина начинается с его оды «Фелица», за которую Екатерина пожаловала ему табакерку, осыпанную бриллиантами, и 500 червонцев и дала аудиенцию, удовлетворяя соответственное желание поэта, откровенно высказанное им в последней строфе оды. Своё положение после отставки от губернаторства Державин поправляет новой одой Екатерине — «Изображение Фелицы»; возвращает себе, по его собственным словам, «благоволение» Павла I одой на восшествие его на престол. Этот специфический характер его од, представляющих в большинстве своём типичные стихотворения «на случай», накладывает на них особый отпечаток, мельчит их, переполняет частным, временным, случайным — узко-злободневными деталями и штрихами, относящимися ко всякого рода эпизодам и происшествиям, — подчас весьма малозначительным и вскоре забытым, — общественной и придворной жизни того времени. Свойственные Державину риторичность, дидактизм, стремление сочетать в поэзии «приятное» с «полезным», «удовольствие» с «поучением», — всё это продолжает тесно связывать Державина с направлением русского классицизма. Вместе с тем из всех наших поэтов-классицистов Державин является не только наиболее «беззаконным», но и наиболее самобытным. У него имеется ряд переводов и подражаний иноземным образцам — французским и немецким поэтам, по большей части второстепенного значения (в частности, переводит он даже из Шиллера и Гёте, но тоже вещи малозначительные). Но своего Буало и Расина, которые бы в такой мере определили его творческий путь, как определили они, скажем, творческий путь Сумарокова, у него не было. Правда, сам поэт, говоря о своём особом — «другом» по отношению к Ломоносову, пути, на который он стал «Стихами на рождение в севере порфирородного отрока», ссылается на «советы» друзей-литераторов: Н. Львова, Капниста, Хемницера и на «наставления» современного ему французского теоретика-классициста, автора нескольких трактатов по эстетике, Баттё, выдвинувшего, в качестве основного эстетического требования, лозунг «подражания изящной природе». Влияние теории Баттё, разделявшейся и всеми только что названными друзьями Державина, несомненно сказалось и на нём самом. Написанное им в последние годы жизни «Рассуждение о лирической поэзии или оде» в ряде мест является пересказом «Рассуждения о лирической поэзии» Баттё. Несомненно отозвались на Державине и призывы Баттё к простоте и естественности, как и его основная, восходящая всё к тому же Горацию, дидактическая установка во взгляде на задачи поэзии, которая должна заключать в себе удовольствие и поучение. Примером Горация склонен был «оправдывать» сам Державин и предпринятое им разложение жанровой и языковой системы нашего классицизма. Однако на самом деле это было связано не столько с теоретическими установками Горация и Баттё, сколько с непосредственной творческой практикой Державина, впервые вводящего в нашу классицистическую поэзию мир живой личности поэта и картины природы. Оригинальность, самобытность Державина здесь столь несомненна, что она дала Белинскому законное право поставить вопрос о народности державинского творчества. В период раннего чрезмерного увлечения стихами Державина Белинский допускал даже в этом вопросе некоторое преувеличение (см. его высказывания в «Литературных мечтаниях»). Но в своей

основной статье о Державине (1843) Белинский правильно подчёркивает в поэзии Державина «черты народности, столь неожиданные и поразительные в то время». Державин, как и столь многие его современники, живо интересовался «славянским баснословием», т. е. русским народным творчеством, известным ему и непосредственно и, в особенности, в литературных обработках Чулкова, Попова, Лёвшина и др. На образах и мотивах, заимствованных из русских сказок, былин, он прямо строит ряд своих произведений: оперу — «театральное представление с музыкой в пяти действиях» — «Добрыня» (1804), обширный (больше 200 стихов) «романс» «Царь-девица». Однако «народность» этих произведений носит чисто внешний условно-литературный характер. Черты подлинной народности Державина проявляются не в них, а рассеяны по всему его творчеству, сказываясь в многочисленных и, действительно, народных элементах его языка, в описаниях русской природы, картинах русской жизни, проявляясь, по словам Белинского, «в сгибе ума русского, в русском образе взгляда на вещи», свойственным его сатирическим и шутливым «одам» (по поводу одной такой оды «На счастие», которой в рукописи сам Державин придал выразительный подзаголовок: «Писано на масляницу, когда и сам автор был под хмельком», Белинский писал, что в ней «виден русский ум, русский юмор, слышится русская речь»).

Но как далеко ни шёл Державин по пути преодоления классицистической поэтики, всё же, как сказано, его творчество во многом и многом продолжало оставаться органически близким эстетике и теории классицизма, классицистическим представлениям о задачах и значении искусства. В последние годы жизни Державин написал уже упомянутый теоретический трактат «Рассуждение о лирической поэзии или оде» (1811—1815), в котором и сам стремится установить теснейшую преемственную связь между своим творчеством и почти вековым развитием русской оды. Но и здесь, опираясь в качестве признанных и основных образцов, на теорию и практику русских классицистов, Державин в то же время подчёркнуто выдвигает на первое место романтический принцип вдохновения. Ода «не есть, как некоторые думают, одно подражание природе, но и вдохновение оной... Она не наука, но огонь, жар, чувство», — заявляет Державин в начале своего «Рассуждения», а затем, изложив основные признаки и свойства — «принадлежности» — одического жанра, снова настойчиво твердит: «Поистине, вдохновение есть один источник всех вышеписанных лирических принадлежностей, душа всех её красот и достоинств: всё, всё и самое сладкогласие от него происходит, — даже вкус, хотя дает ему дружеские свои советы... Вдохновение, вдохновение, повторю, а не что иное, наполняет душу лирика огнём небесным».

Вообще классицизм в творчестве Державина не только расшатывался изнутри, но и извне на него накладывался ряд чужеродных черт. Державин издавна увлекался западноевропейскими «поэтами природы» и предромантиками (Клейст, Клопшток, Юнг). В 90-е годы огромное впечатление произвели на него так называемые «Песни Оссиана». В его творчестве это сказалось выраженным оссиановским колоритом знаменитой оды «Водопад». О несомненном воздействии на «сельские» мотивы Державина сентиментальной поэзии Карамзина уже было упомянуто. С другой стороны, усиленная разработка Державиным в конце XVIII— начале XIX в. анакреонтических мотивов подводит в этом отношении его творчество почти вплотную к «лёгкой» поэзии Батюшкова.

Последний период творчества. Особенно усилилась творческая деятельность Державина в последние тринадцать лет его жизни (1803—1816), когда он совершенно освободился от служебных обязанностей. За это время им написано очень большое число стихов, среди которых имеется такой, единственный в своём роде, шедёвр, как «Евгению. Жизнь Званская». Помимо того, Державин усиленно обращается к драматургическому творчеству. В драматургическом роде он пробовал писать и ранее (несколько «прологов», перевод оперы

«Батмендий»), но именно за последние годы им написано и переведено очень большое число пьес, по преимуществу трагедий и опер. Среди них имеется несколько произведений на сюжеты русской истории: «Героическое представление с хорами и речитативами» — «Пожарский или освобождение Москвы», — попытка объединения оперы и трагедии, две трагедии: «Евпраксия» и «Темный», в которой в числе действующих лиц фигурирует и его легендарный предок Багрим, и опера «Грозный или покорение Казани». Оперы типа опер Метастазио (две из них он переводит) в это время особенно его увлекают: он готов видеть в них венец художественно-поэтического творчества — «перечень или сокращение всего зримого мира», «живое царство поэзии». Одновременно пишет он в это время и комические или, как он их называет, «бездельные» оперы, и «детскую комедию» «Кутерьма от Кондратьев». Современники не без основания называли драматические произведения Державина «развалинами» его таланта, однако они примечательны тем, что поэт захватывает в них различные стороны не только придворного, но и мелкопоместного и даже мещанского быта. Особенно любопытна его комическая опера «Рудокопы». В ней, едва ли не впервые в нашей литературе, дано изображение крепостных рабочих-рудокопов, в хорах и перекличках которых содержатся зачатки своего рода «производственной» поэзии. Например:

Пусть горы могут сталью стать:
Не устать
Нам ломать их, разбивать,
Рассыпать,
Серой, порохом всё рвать;
Когда ж там вдруг
Гром грянет, бух!
Сколь всякий из нас рад!

Очень интересны написанные в это же время автобиографические «Записки» Державина — один из выразительнейших мемуарных документов екатерининской эпохи.

Литературная позиция Державина в последние годы его жизни характерно двойственна. С одной стороны, он является «живым памятником» XVIII в., одним из устоев «классицизма»: основывает вместе с адмиралом Шишковым, энергично отстаивавшим «старый» — ломоносовский — слог против языковой реформы Карамзина, специальное литературное общество «Беседу любителей русского слова», явившуюся оплотом литературного «староверия». С другой стороны, Державин явно сочувствует новым литературным веяниям: в противоположность всем своим литературным единомышленникам «восхищается», «стоит горой» за Карамзина (начинает писать оперу на сюжет одной из его повестей). Эта двойственность вполне соответствует историко-литературной роли державинского творчества, завершающего развитие всей нашей поэзии XVIII в. и вместе с тем, по глубоко верным словам Белинского, зажигающего «блестящую зарю новой русской поэзии».

Не случайно свою лиру «старик Державин» завещает именно такому яркому представителю новой русской поэзии, как Жуковский:

Тебе в наследие, Жуковской,
Я ветху лиру отдаю.
А я над бездной гроба скользкой
Уж преклоня чело стою.

В этих словах, набросанных Державиным в самые последние годы его жизни, ярко сказывается ещё одна прекрасная его черта: благожелательность к молодёжи, идущей ему на смену, душевная щедрость к своим поэтическим наследникам, неугасимая и бескорыстная любовь к родной литературе. Ещё ярче проявляется эта черта в знаменитом рассказе Пушкина о чтении им на лицейском экзамене в присутствии Державина своих «Воспоминаний в Царском селе». «Благословение» сходящим в гроб Державиным (год спустя он, действительно, умер) отрока Пушкина и в сознании самого Пушкина и в глазах современников явилось своего рода символическим актом: демонстрацией нерушимости поэтического предания, установлением живой связи времён — литературного прошлого и литературного будущего: XVIII века и великой классической русской литературы.

Разрушив строй и лад классицистической языковой и жанровой иерархии, Державин расчистил дорогу тому новому и высшему художественному строю, который явило собой творчество Пушкина. Резко отталкиваясь от Державина (вспомним отзыв о нём Пушкина в письме к Дельвигу), Пушкин вместе с тем глубочайшим образом связан с ним теснейшей исторической преемственностью. Лучше всего эту связь подметил и сформулировал тот же Белинский, заметив в своих пушкинских статьях, что Державин — это не во-время родившийся Пушкин, а Пушкин — во-время родившийся Державин.

Поэтическое мастерство Державина. Историко-литературная двойственность Державина сказалась и на художественных особенностях его творчества. Вдохновенный поэт, Державин был вместе с тем очень строгим, взыскательным к себе мастером-художником. Свои произведения он обычно отделывал с необычайной тщательностью и упорством. Такие вещи, как «Бог», «Видение мурзы», «Водопад», писались в течение ряда лет. Большинство его стихотворений имеет по нескольку редакций, которым зачастую предшествовали прозаические наброски и планы —

приём, к которому, как известно, будет прибегать и Пушкин. Но выйти за рамки эпохи, полностью преодолеть недостаточное развитие нашего литературного языка и стиха Державин, понятно, не мог. Белинский путём детального эстетического анализа ряда державинских стихов наглядно демонстрирует невыдержанность его поэтического мастерства: «Превосходнейшие стихи перемешаны у него с самыми прозаическими, пленительнейшие образы — с самыми грубыми и уродливыми». Слабым местом Державина является и чрезмерная длиннотность многих его стихотворений, крайнее изобилие словесного материала. По своему объёму многие его «оды» представляют собой целые поэмы. Так, например, в его «Водопаде» — 444 стиха, а в «Изображении Фелицы» — 464 (для сравнения укажем, что в «Медном Всаднике» Пушкина всего 465 стихов). Этот недостаток, который можно назвать «экстенсивностью формы» — преобладанием слов над мыслями — Державин опять-таки делил со всей нашей литературой XVIII в. Но, наряду со всем этим, в ряде произведений Державина или отдельных мест в них мы имеем образцы поразительного художественного совершенства, не только исключительного для того времени, но в известной мере непревзойдённого и посейчас.

Помимо поэтического гения, Державин отличался тонкой восприимчивостью и к другим искусствам, в частности, обладал способностями и влечением к живописи и к музыке.

В поэзии Державина мы находим огромное количество образов, заимствованных из области живописи, ваяния, зодчества, хореографии. В своих стихах поэт даёт ряд замечательно-пластических зарисовок искусства танца. Таково его знаменитое описание плавной, стыдливо-сдержанной пляски «девушек российских», строго-спокойную красоту и целомудренную грацию которых он готов поставить выше воспетых «певцом Тииским», т. е. Анакреонтом, древних гречанок («Русские девушки»). Совсем в другом роде, но по-своему не менее выразительно даваемое Державиным описание знойно-страстной, буйно-неистовой вакхической «цыганской пляски» (в стихотворении, так названном). Ряд стихов Державина представляет прямые отклики на поразившие его явления изобразительного искусства и архитектуры, действительно достигших у нас в то время блестящего своего расцвета. В державинских стихах предстают перед нами во всей своей архитектурной пышности и великолепии екатерининский Петербург, дворцы и парки Царского Села, Павловска. Картинность и музыкальность, доведённые в ряде случаев до высших степеней художественной выразительности, составляют два замечательнейшие свойства его стихов, редко сочетающиеся с такой равной силой в творчестве одного и того же поэта. Это подметила уже современная ему критика, точно определяя его стихи, как «картины для слуха и взора». Действительно, если ломоносовская ода является ораторским жанром по преимуществу, — Державин делает основную установку на «живописность» своих стихов. В соответствии с эстетическими понятиями своего времени (в частности, с теорией того же Баттё), Державин склонен был смотреть на поэзию, как на «говорящую живопись». Двойная одарённость — поэта и живописца — помогла ему дать в своих стихах, весьма часто являющихся непосредственными откликами на те или иные поразившие его явления искусства, блестящие образцы подлинно «говорящей живописи». Таково хотя бы известное описание Екатерины II в «Видении мурзы». Этот превосходный словесный портрет представляет собой совершенно точный стихотворный эквивалент знаменитому портрету Екатерины, написанному одним из лучших наших художников-портретистов XVIII в., прославленным колористом Левицким. Изумительным колоризмом, необычайной яркостью и богатством расцветки отличаются и державинские стихи, как мы можем убедиться в этом хотя бы на описаниях Державиным природы или на его натюрмортах (вроде знаменитого описания уставленного закуской обеденного стола в послании «Евгению. Жизнь Званская»). Вот, например, данное в пур-

пурной гамме описание освещённого утренней зарёй «шумного и прозрачного источника», «текущего с горной высоты»:

Когда в дуги твои сребристы
Глядится красная заря,
Какие пурпуры огнисты
И розы пламенны, горя,
С паденьем вод твоих катятся! («Ключ».)

Но острый глаз художника умеет уловить, а перо поэта — зарисовать в слова не только резкие краски, а и оттенки, полутона, игру света и тени, неуловимые переливы из цвета в цвет (см. стихотворение «Радуга» или описание «чёрно-зелёных в искрах» перьев павлина — «Павлин»).

Оставаясь художником-живописцем, Державин использует и все преимущества поэзии, позволяющей запечатлеть не только статику, а и динамику природы, последовательность и смену явлений во времени, показать мир в переменах, в движении (см., например, «Облако»).

Полностью реализует Державин в своих картинах природы и открываемую поэзией возможность выходить за пределы только зримого:

Средь тучных туч, раздранных с треском,
В тьме молнии, багряным блеском,
Чертят гремящих след колес.
И се, как ночь осення, темна,
Нахмурясь надо мной челом,
Хлябь пламенем расселась черна,
Сверкнул, взревел, ударил гром;
И своды потряслися звездны.
Стократно отгласились бездны,
Гул восшумел, и дождь, и град,
Простерся синий дым полетом,
Дуб вспыхнул, холм стал водометом
И капли радугой блестят.

Державин с равной силой и мастерством рисует здесь картину грозы не только словами-красками, но и словами-звуками. Вообще в отношении звуковой, акустической стороны поэзия Державина, как уже сказано, не менее замечательна, чем в отношении своей живописности, колоризма. Сам Державин придавал очень большое значение «сладкогласию» и «сладкозвучию» стихов, «согласию» поэзии с музыкой.

Согласие это, по Державину, выражается прежде всего в «чистом и гладкотекущем слоге, чтоб он лёгок был к выговору, удобен к положению на музыку», т. е. в музыкальности самого стиха («Рассуждение о лирической поэзии или об оде»). Помимо того, Державин выдвигает и здесь свой постоянный принцип, заимствованный им из поэтики классицизма, но способствующий нарастанию в его творчестве реалистических элементов, — принцип «подражания природе», т. е. в данном случае звукоподражательности стиха. «Знаток, — пишет он в том же своём «Рассуждении», — тотчас приметит, согласна ли поэзия с музыкой в своих понятиях, в своих чувствах, в своих картинах и, наконец, в подражании природе. Например: свистит ли выговор стиха и тон музыки при изображении свистящего или шипящего змия, подобно ему; грохочет ли гром, журчит ли источник, бушует ли лес, смеется ли роща — при описании раздающегося гула первого, тихо бормочущего течения второго, мрачно-унылого завывания третьего и веселых отголосков четвертой». В ряде случаев Державину удалось, говоря его же термином, замечательно «одоброгласить» русский стих, создать классические образцы музыкальной плавности, «гладкотекущести». В качестве примера этого может быть указано знаменитое начало «Видения мурзы», о котором такой выдающийся знаток, как поэт Батюшков, отозвался (и слова его в какой-то мере сохраняют свою силу вплоть до настоящего времени): «Я не знаю плавнее этих стихов»:

На темноголубом эфире
Златая плавала луна...
Сквозь окна дом мой освещала
И палевым своим лучом
Златые стекла рисовала
На лаковом полу моем.

Легко заметить, что эти строки построены на нагнетании одного из наиболее музыкальных звуков, плавного звука *л* (в частности, настойчиво, в иных строках по три раза повторяемом звукосочетании *ла*) при почти совершенном отсутствии *р* (в приведённых строках встречается

только два раза при тринадцати *л*). Для того чтобы ещё нагляднее показать свойственные русскому языку «изобилие, гибкость, лёгкость и вообще способность к выражению самых нежнейших чувствований», Державин пишет целых десять анакреонтических стихотворений, в которых, как он сам указывает, «буквы *р* совсем не употреблено». Однако, наряду с подобной «лёгкостью» и «сладкогласием», стих Державина часто отличается намеренной жёсткостью, шероховатостью, сгустками согласных, словно бы нарочитой затруднённостью в расстановке слов. Едва ли не ещё замечательнее стих Державина в отношении «звукоподражания». Сам он, в качестве примера этого, приводит строку из своего стихотворения «Мой истукан». Наклонный к автоиронии, поэт представляет себе, что его мраморный бюст будет сброшен неблагодарными потомками и скатится по длинной лестнице царскосельской Камероновой галлереи: «Стуча с крыльца ступень с ступени» — сту... сту... сту... Вот ещё блестящие примеры звукоподражательных строк: «И гул глухой в глуши гудет», или «Затихла тише тишина» и т. п. Очень часто стих Державина обладает необычайной мощью звуков, огромной силой звуковой изобразительности. Таково знаменитое место «Водопада» (строфы 28—29), где рисуется единственная в своём роде «картина для слуха» — ощутимо даны самые разнообразные звуки, от «шороха» до «рёва», и многократно, отражениями эхо в горах, умноженного, «гремящего по громам» грома.

Утончённейшим мастером и знатоком выказывает себя Державин и в области метрики и ритмики. Его «вольный стих», который он первым дерзает перенести из жанра басни в жанры высокой лирики, отличается подчас, как и его звукопись, замечательной изобразительностью. Так, например, рисует он явление поэту музы, слетающей к нему «как зефир», как резвый «ветерочек» («Любителю художеств»). Позволяет себе Державин и ещё бóльшую метрическую дерзость: пишет иногда «смешением мер» — соединением различных стихотворных размеров (см. замечательное его стихотворение «Ласточка»). Что касается разнообразия строфического построения стихов, то с Державиным в этом отношении не может идти в сравнение никто в нашей поэзии.

Справедливо называя Пушкина первым подлинно и во всех смыслах совершенным «поэтом-художником на Руси», Белинский соглашался признать в стихах Державина только «проблески художественности». Действительно, многое, что было только начато Державиным, нашло своё завершающее художественное воплощение в творчестве Пушкина. Однако даже и величайший Пушкин не реализовал всех возможностей, заключённых в поэзии Державина, не охватил всей широты державинского поэтического искусства. Этим объясняется то, что даже и после Пушкина поэзия Державина продолжала оказывать непосредственное воздействие на ряд позднейших явлений нашей литературы. Яркая красочность и ослепительный блеск державинских зарисовок природы сказались на пейзажной манере Гоголя, автора «Вечеров на хуторе близ Диканьки», так же как патетически-величавый образ России — в лирических отступлениях его «Мёртвых душ». Предпринятые Державиным опыты «смешения мер», мимо которых полностью прошёл Пушкин, были продолжены Тютчевым, в лирике которого вообще своеобразно оживает державинская струя нашей поэзии, и позднее символистами — литературным направлением, одного из видных и оригинальнейших представителей которого — Вячеслава Иванова — некоторые критики прямо называли «Державиным наших дней». «Вещность» Державина, его чувственная влюблённость в предметы «здешнего», зримого мира, своего рода смакование их — близки творческим устремлениям другого очень влиятельного в нашей поэзии 10-х годов XX века направления — акмеизма. Наконец, некоторые аналогии «смешанному» жанру од Державина, соединяющему воспевание с шуткой и сатирой, его «шуточному тону», который вместе с тем «есть истинно-высокий лирический тон» (Белинский), можно, как уже сказано, найти в творчестве Маяковского.

Кружок Державина. Творческая деятельность Державина проходила в тесном литературном и личном общении с несколькими друзьями-литераторами: Н. А. Львовым, В. В. Капнистом, И. И. Хемницером. Со всеми тремя Державин сблизился в год своего творческого перелома, в 1779 г., — время написания «Стихов на рождение в Севере порфирородного отрока». Личная и литературная близость закрепилась родственными связями. Капнист, Львов и Державин были женаты (Державин — вторым браком) на сёстрах Дьяковых, выдававшихся не только красотой, но образованностью и одарённостью в области искусства (жена Львова, Мария Алексеевна, которой Хемницер посвятил свои басни, сама писала стихи). Друзья помогали друг другу литературными советами и указаниями. На рукописях стихов Державина имеются довольно многочисленные следы поправок Львова и Капниста, отчасти принятых поэтом. С тем же сталкиваемся в рукописях Хемницера. Как уже указывалось, друзья в значительной степени толкнули Державина на его новый, «другой» по отношению к Ломоносову путь. Знаток античных языков и литератур, Капнист способствовал широкому ознакомлению с ними (в частности, с Горацием) Державина. Наибольшим авторитетом в кружке в отношении вопросов эстетики и литературного вкуса пользовался Николай Александрович Львов (1751—1803). Львов, который являлся по словам Я. Грота «душою кружка», был разносторонне одарённым человеком, сочетая в себе поэта, живописца, архитектора, знатока музыки, механика, геолога, изобретателя. Стоявший на уровне европейской эстетической мысли своего времени, усиленно штудировавший работы Дидро и Винкельмана, Львов решительно выступал против риторической высокопарности в поэзии, выдвигая принципы естественности и простоты. Усиленно интересовался Львов русским народным творчеством, являясь одним из наиболее горячих пропагандистов народности искусства. В 1790 г. им, как уже упоминалось, было издано «Собрание русских народных песен с их голосами», т. е. музыкальными записями, сделанными Прачем. В предисловии Львов подчёркивал значение народного языка и стиха, народно-поэтических преданий, народно-песенных мелодий как материала не только исключительно важного для познания национального характера, но и представляющего драгоценные источники вдохновений для поэтов и композиторов. Равным образом Львов призывал от силлабо-тонического стихосложения, утверждённого Ломоносовым, обратиться к чистому тонизму народной поэзии. Сам он написал несколько стихотворений размером народных песен и начал большую поэму «Добрыня, богатырская песня», которую стремился сделать «в совершенно русском вкусе» и по форме, и по содержанию. Добрыню, в качестве подлинно русского витязя, он противопоставляет столь популярному Бове Королевичу. («Я Бову Королевича || Не хочу петь: не русской он: || Он из города Антона, || Сын какого-то Гвидона, || Макаронного царя»...). Написан «Добрыня» вольным тоническим размером. При жизни Львов печатался очень мало; первая глава «Добрыни» была напечатана только после его смерти; бóльшая часть его стихов и до сих пор не опубликована. Это обусловило сравнительно мало заметное место Львова в истории нашей литературы. Между тем творчество Львова и своеобразно, и симптоматично. Излюбленным его стихотворным жанром были непринуждённо-шутливые дружеские послания. Писал он и сентиментальные любовные романсы. В 1797 г. он написал нечто в роде романтической баллады «Ночь в чухонской избе на пустыре». Всё это и, в особенности, настойчиво и энергично выдвигаемое им требование народности, делает Львова одним из предшественников не только нашего сентиментализма, но и нашего романтизма [1]. Гораздо большее историко-литературное значение имеет творчество Капниста (о нём см. в главе «Драматургия конца века») и Хемницера.

Басни Хемницера. Недолгая жизнь Ивана Ивановича Хемницера (1745—1784) небогата событиями. Сын врача, он уже с двенадцатилетнего возраста фактически служил в армии; затем перешёл в горное ведомство; переводил труды по минералогии; участвовал в составлении горного словаря; в 1776—1777 г. вместе со своим начальником, Соймоновым, будущим недругом молодого Крылова, и Н. А. Львовым путешествовал по Европе; вскоре по возвращении, в течение ближайших двух-трёх лет, принимал оживлённое участие в дружеском державинском кружке; в 1782 г. получил место генерального консула в Смирне, где, страдая от одиночества и тоски по России, вскоре умер. На его гробнице была вырезана составленная им же самим горькая эпитафия: «Жил честно, целый век трудился, || И умер гол, как гол родился».

Литературная деятельность Хемницера необширна: невелико и оставленное им литературное наследство. Первым дошедшим до нас его литературным опытом была хвалебная — в ломоносовском стиле — «Ода на победу при Журже»; однако одический жанр был менее всего ему свойственен: первый опыт оказался и единственным. Вслед за тем он переводит героиду (род элегического послания) Дора на сюжет драмы Лилло «Лондонский купец» — «Письмо Барнвеля к Труману из темницы»; пишет, продолжая линию Кантемира — Сумарокова, две сатиры — «На худых судей» и против взяточничества; набрасывает планы двух других сатир; складывает, опять-таки по типу Сумарокова, сатирическую «Оду на подьячих». Дошло до нас и несколько его эпиграмм. Но в полную силу дарование Хемницера развернулось в басне. Одновременно с державинскими «Стихами на рождение в Севере порфирородного отрока» появился в печати не-

[1] О Львове см.: «Русская поэзия» под ред. С. А. Венгерова, т. I, стр. 767—776 (заметки Я. Грота, А. Галахова, текст «Добрыни» и др.) и З. Артамонова «Неизданные стихи Н. А. Львова», «Литературное наследство», 9—10, М. 1933, стр. 264—286.

большой сборник «Басен и сказок» Хемницера в составе 27 номеров; в 1782 г. вышло второе его издание, пополненное ещё 36 баснями. Оба издания явились без имени автора, которое было известно лишь небольшому кружку друзей. Литературную известность басни Хемницера приобрели только после его смерти, когда пятнадцать лет спустя, в 1799 г. Львов и Капнист выпустили посмертное их издание в трёх частях (81 басня; всего до нас дошло 104 басни Хемницера). В текст басен Львов и Капнист внесли многочисленные исправления; в результате некоторые басни получили совсем новую редакцию. В таком виде басни перепечатывались всеми последующими изданиями вплоть до издания, вышедшего в 1873 г. под редакцией Я. Грота, где в результате тщательного изучения рукописей басни были опубликованы в их подлинном авторском виде. Начиная с 1799 г., имя Хемницера становится весьма популярным в самых широких читательских кругах. В течение последующих трёх-четырёх десятилетий популярность эта всё возрастает; басни выходят всё новыми изданиями, иной раз по нескольку в год (так в 1836 и 1838 гг. было выпущено по четыре издания); появляется ряд лубочных изданий. Всего до 1855 г. вышло 36 изданий басен Хемницера — число, которого не имело ни одно произведение ни одного нашего писателя XVIII века. Критика первой трети XIX века также давала неизменно высокую оценку басням Хемницера, несмотря на появление в эту пору почти всех басен Крылова. Н. Полевой, например, ещё в 1837 г. заявлял, что Хемницер «может почесться достойным соперником Крылова и быть смело поставлен на ряду с ним». Решительно возражал против этого только Белинский. Время решило этот спор не в пользу Полевого. Басни Крылова вошли в золотой фонд нашей классической литературы, продолжая до сих пор сохранять неувядаемую свежесть и художественную действенность; популярность басенного творчества Хемницера уже со второй половины XIX в. начинает всё явственнее затухать; новых изданий басен появляется всё менее, и в настоящее время басни Хемницера за немногими исключениями сохраняют только историческое значение. Однако это последнее безусловно велико: в развитии жанра русской басни, в подготовке той историко-литературной почвы, на которой вырастает басенное творчество Крылова, Хемницеру принадлежит особенно видная роль.

После оды басня являлась одним из самых популярных жанров нашей поэзии XVIII в. На протяжении всего столетия, начиная с Кантемира, нет почти ни одного поэта, который бы не писал басен. Самым значительным предшественником Хемницера был Сумароков. Хемницер усваивает и развивает наиболее сильные стороны притч Сумарокова — их сатирическую заострённость и их просторечье, — но в то же время под его пером басня приобретает существенно новые черты. По своей общественно-сатирической направленности басни Хемницера движутся в основном русле развития нашей сатиры XVIII в. — от Кантемира до сатирической журналистики конца 60-х — начала 70-х годов. Хемницер ополчается в них на недостойных дворян, которые кичатся своим благородством — возносятся «своей породой» («Боярин Афинский»); на придворных, из которых каждый не удовлетворяется тем, что он лев, а хочет непременно быть «львищем» («Два волка», «Пес и львы»), на богатых выскочек («Барон»), на злонравных волков-помещиков, которые не ограничиваются тем, что стригут шерсть со своих овечек, а сдирают с них всю кожу («Волчье рассужденье»). Большое число басен посвящено сатирическому обличению бюрократического аппарата — корыстных чиновников, судей-лихоимцев, сурово карающих мелких воришек, но потворствующих большим ворам («Два соседа», «Паук и мухи», «Оплошалая лисица», «Стряпчий и воры», «Два богача» и др.). Есть у Хемницера и образцы сатиры «на лица». Такова его басня «Заяц, обойденный при произвождении», направленная против «обер-шута» Нарышкина, которого гневно заклеймил в своих «Вопросах» Фонвизин. Подчас Хемницер обращает острие своей сатиры и ещё выше — против верховной власти («Львиный указ», «Дележ львиный»); выступает против захватнических войн («Имение и ссора», «Дом»). Некоторые басни этого рода настолько резки, что даже были выкинуты николаевской цензурой из очередного переиздания Хемницера 1852 г. («Лев, учредивший совет» и, в особенности, «Привилегия»). В басне «Лестница» Хемницер смело заявляет, что в «правленье» надо «сметать сор» — «наблюдать порядок» — не с нижних, а с верхних ступенек. В своих симпатиях и сочувствиях Хемницер демократичен: он на стороне трудящихся низших классов — пашущей «крестьянской клячи» — против хвастуна и гордеца — верхового коня, который

поедает добытый её трудами овёс; на стороне ограбленной нищеты, против лицемерного богатства («Конь верховый», «Кащей»). Но он отнюдь не делает из всего этого тех радикальных выводов, которые вскоре сделает Радищев. Воля даже впроголодь, конечно, предпочтительней сытой неволи («Воля и неволя»). Но каждому надо быть довольным своим состоянием и «не искать от добра добра» («Дворовая собака»). Бесполезны и попытки силой вырваться на свободу. Собаку, которая захотела было избавиться от привязи и перегрызла её, снова привязали той же верёвкой, но ещё короче прежнего («Привязанная собака»). Это сообщает общественным воззрениям Хемницера пессимистический оттенок. Общественное устройство, человеческие взаимоотношения полны зла. «Где сборы, там и воры», — заканчивается одна из его басен «Побор львиный». Нет счастья человеку и в его семейном быту. К безотрадному изображению семейной жизни Хемницер обращается особенно часто, настойчиво возобновляя одну из традиционных тем допетровской письменности — сатирическое изображение «злых жен» («Отец и сын его», «Тень мужа и Харон», «Усмирительный способ», «Счастливое супружество», и др.). Тщетно пытаться исправить всё это. Человек, который прямо ходит и правильно говорит, не научит этому обитателей «земли хромоногих и картавых». В результате сатира в очень большом числе басен Хемницера растворяется в моралистических рассуждениях общего характера на темы о том, что всё, что ни есть, к лучшему («Крестьянин с ношею»), что человеку следует больше всего надеяться на самого себя («Перепелка с детьми и крестьянин»), что «лучше времени глупцов препоручить» («Зеленый осел») и т. д. Не случайно среди переводных басен Хемницера, составляющих около трети всех его басен вообще, больше всего переводов из поэта-моралиста Геллерта, пользовавшегося в то время большой популярностью. Но неоднократно теряя сатирическую окраску притч Сумарокова, басня в руках Хемницера начинает становиться художественным орудием, носительницей и выразительницей той особой поэзии здравого смысла, трезвого и практического народного ума, которая так пышно расцветает в басенном творчестве Крылова. Шедевром этого рода является наиболее популярная из басен Хемницера «Метафизик», направленная против бесплодного теоретизирования. Позднее в одном из своих писем Пушкин вспоминает эту басню в связи с увлечениями его приятелей — московских любомудров — идеалистической философией. Цитирует её В. И. Ленин (Сочинения, т. II, стр. 272). Отметим, кстати, что едва ли не словами одной из басен Хемницера «Кто ползать родился тому уж не летать» подсказана и знаменитая строка «Песни о соколе» Максима Горького.

Одной из новых и существенных черт своих басен Хемницер считал их «простой слог». Действительно, Хемницер делает в этом отношении большой шаг вперёд по сравнению с «просторечьем» Сумарокова: снимает с языка своих басен тот налёт нарочитой «низкости» — грубости, вульгарности, которые намеренно придавал своим притчам Сумароков. Басни Хемницера чаще всего написаны замечательно простым по тому времени языком, не только по своей лексике, но и по синтаксису приближающимся к обычной разговорной речи, удачно использующим целый ряд народных выражений, оборотов. Щедро черпает Хемницер из запаса народных поговорок, пословиц, народно-прибауточной речи. Связь с последней особенно чувствуется в тех прозаических планах и набросках, которые старательно работая над своими баснями, он не раз им предпосылает (например: «Наконец удалось как-то этому льву того победить и довести, чтобы на мир его склонить и часть земли нашему льву уступить»). Отсюда, возможно, идёт и та инерция глагольных рифм, в чрезмерном употреблении которых справедливо упрекала Хемницера критика. Разнообразны басни Хемницера и в жанровом отношении. У него встречаем различные виды их от лаконичной и метко бьющей басни-эпиграммы в несколько строк

(«Обоз») до обширной басни-повести, басни-новеллы, которым сам он придаёт название «сказки». Те новые черты, которые внёс в басню Хемницер, разовьют в различных, подчас прямо противоположных направлениях, с одной стороны, И. И. Дмитриев, с другой — Крылов.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ.

Наиболее полное издание Державина — Сочинения с объяснительными примечаниями Я. Грота, СПБ. 1864—1883 (здесь же переписка Державина и его автобиографические «Записки» — тт. V—VI; в VIII т. — подробная биография Державина; в IX — дополнительные примечания и приложения ко всему изданию, статья «Язык Державина» и «Словарь к стихотворениям Державина»). В издании воспроизведены интереснейшие иллюстрации к стихам Державина современных ему художников. Избранные стихотворения — в серии «Библиотека поэта» под ред. Г. А. Гуковского, со вступительной статьёй И. А. Виноградова, Л. 1933, и в малой серии «Библиотеки поэта», Л. 1935, под ред. и со вступительной статьёй Г. А. Гуковского.

Лучшим критическим исследованием о Державине является работа Белинского «Сочинения Державина», статьи 1—2, 1843 (см. мою сопроводительную заметку и примечания в «Избранных сочинениях» Белинского, т. III, М. 1941, стр. 730—740). Подбор других критических статей и высказываний дан в «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгерова, т. I, стр. 603—630, и примечания и дополнения, стр. 73—134. Более поздние критические статьи: Б. Грифцов, «Державин», «София», 1914, № 1, стр. 111—125, и Б. М. Эйхенбаум, «Державин» (в его книге «Сквозь литературу», Л. 1924, стр. 5—36). В связи со столетней годовщиной со дня смерти Державина вышел специальный державинский номер журнала «Вестник образования и воспитания», Казань, 1916 (здесь статьи С. Абакумова «Об отношении Державина к народной поэзии», А. Машкина, «Эстетическая теория Баттё и Державин» и др.). См. ещё статьи Г. А. Гуковского «Первые годы поэзии Державина» в его книге «Русская поэзия XVIII в.», стр. 183—201, и «Литературное наследство Державина» в сб. «Литературное наследство», кн. 9—10, стр. 369—396, и интересную работу Е. Я. Данько «Изобразительное искусство в поэзии Державина» в сб. «XVIII век», вып. 2, стр. 166—247. Большое значение представляет статья Ф. И. Буслаева «Иллюстрация стихотворений Державина» в кн. «Мои досуги», ч. II, М. 1886, стр. 70—166 (поставлен важный вопрос о связях между поэзией, скульптурой и живописью). См. ещё мою книжку «Державин», М. 1944 (в ней полнее, чем в данной главе, излагается биография Державина).

Лучшее издание сочинений Хемницера под редакцией, с биографической статьей и примечаниями Я. Грота, СПБ. 1873. О Хемницере — Н. Терновский, И. И. Хемницер и язык его басен. «Филологические записки», 1884, № 6.



ДРАМАТУРГИЯ КОНЦА ВЕКА.

НИКОЛЕВ. ДРАМАТУРГИЯ КНЯЖНИНА И ЕГО «ВАДИМ». «ЯБЕДА» КАПНИСТА. ПЛАВИЛЬЩИКОВ.

Несмотря на появление в нашей литературе последних десятилетий XVIII в. новых драматургических видов и форм — «слезной», «серьезной» комедии, драмы, — в ней продолжали действовать и развиваться и традиции сумароковского классицистического театра. Особенно действенными оказались они в отношении трагедии.

Жанр классицистической трагедии с органически присущей ему стихией «возвышенного», с его героическим пафосом и культом высокого го-

сударственного долга, который с такой настойчивостью сообщал своим трагедиям родоначальник нашего классицистического театра — Сумароков, оказался драматургической формой, наиболее пригодной для выражения радикальных политических настроений и гражданских чувств, возникших как на Западе, так и в нашей литературе в период общеевропейского общественно-политического подъёма, предшествовавшего буржуазной французской революции. Не случайно возрождение классицистической трагедии в годы революции и в самой Франции, где она становится рупором идей революционной буржуазии, от драматургической системы Дидро снова повернувшей к театру Корнеля. Русская буржуазия XVIII в., как известно, революционностью ни в какой мере не отличалась. Носителями оппозиционной политической мысли являлись в большей степени круги передового дворянства. Соответственно этому и выдающиеся образцы оппозиционно-политической трагедии, продолжающей стилевые формы трагедии Сумарокова, но наполняющей их гораздо более радикальным содержанием, дал не представитель нашей буржуазной драматургии, Плавильщиков, автор благонамереннейшего «Рюрика», в котором всячески морально дискредитирован «мятежник» Вадим, а дворянские писатели: Николев и, в особенности, разработавший совсем в другом духе ту же тему Вадима Княжнин.

Наряду с трагедией продолжает развиваться, наполняясь также оппозиционно-сатирическим содержанием и классицистическая комедия, образцы которой имеем в комедиях того же Княжнина, в «Ябеде» Капниста. Аналогичный процесс наблюдаем и в жанре комической оперы. Наконец, опыты Лукина и Верёвкина в области создания «мещанской драмы» и «серьёзной комедии» находят продолжение и замечательное в своём роде развитие в программно-теоретических выступлениях и драматургической практике Плавильщикова.

Драматургия Николева. Николай Петрович Николев (1758—1815) был родственником княгини Дашковой, в доме которой и воспитывался, позднее был близок кругу братьев Паниных. Писать начал с ранних лет (в 1770 г., на тринадцатом году жизни им была уже написана «Сатира на развращённые нравы нынешнего века», направленная против модников и петиметров). В двадцать лет Николева постигло страшное несчастье: он совершенно ослеп. С этого времени он полностью предался литературе. Больше всего Николев писал стихи. Однако художественное и историко-литературное значение весьма большого в количественном отношении стихотворного наследия Николева невелико. Он был явным поэтом-эклектиком, писавшим в самых разнообразных манерах. Сумароковские традиции сочетались в его стихах с бросающимся в глаза и им же самим подчёркиваемым воздействием Державина, которое опять-таки уживалось с влиянием сентиментально-романсной (подчас в духе народной поэзии) лирики, весьма популярной у нас к концу XVIII в. Кстати, песни Николева в «народном» стиле — едва ли не самые удачные из всех его стихов; по свидетельству биографа-современника две из них — «Взвейся, выше понесися...» и «Вечерком румяну зорю...» — и в самом деле вошли в фольклор, сделались народными. Была очень велика их популярность и в литературных кругах: даже в 1825 г. П. А. Вяземский в одном из писем к Пушкину цитирует отрывок второй из них без всякого указания принадлежности, как вещь, очевидно, прекрасно известную его адресату.

Свои взгляды на поэзию Николев развернул в пространном «Лиро-дидактическом послании» к Дашковой (1791), посвящённом прославлению как Дашковой, так и самой Екатерины и снабжённом пояснительными автопримечаниями на целых 270 страницах. Вслед за Сумароковым Николев решительно восстаёт против «пышных слов», «пустых звуков» и всякого рода риторической орнаментики — «словесных кудрей», превыше всего ставя рациональный «смысл» и «простоту». Но всё это не мешало самому Николеву написать весьма большое количество торжественных од, по риторической напыщенности и словесному «грому» напоминающих манеру Василия Петрова. Писал Николев и для театра. До нас дошло несколько его трагедий, комедий, комических опер. Сам он, видимо, меньше ценил своё драматургическое творчество: в собрание своих сочинений он не ввёл ни одной театральной пьесы; многие из них и вовсе утеряны. Между тем именно две пьесы, написанные Николевым в молодые годы, — комическая опера «Розана и Любим» (1776; поставлена на сцене в 1778 г.) и, в особенности, трагедия «Сорена и Замир» (1784), обеспечили ему заметное место в истории нашей литературы XVIII в.

Человек большой образованности, Николев вырос в атмосфере идей просветительной философии, столь популярной в окружении Дашковой, и политических взглядов,

свойственных группе Панина и нашедших своё наиболее законченное выражение в известном нам «Рассуждении» Фонвизина Всё это отчётливо сказалось на обеих его пьесах. На его комической опере «Розана и Любим» столь же несомненно отразилось влияние и новой буржуазно-просветительной эстетики. «Розана и Любим» была написана через четыре года после первого у нас опыта в этом роде — «Анюты» Попова. Как и комическая опера Попова, пьеса Николева заимствует своё содержание из крестьянской жизни. Вполне традиционна и сюжетная схема её: герой и героиня любят друг друга, на пути к их соединению встречаются угрожающие препятствия, но всё заканчивается счастливым браком. Однако Николев социально углубляет и тем самым весьма драматизирует шаблонный сюжет. Он называет свою пьесу «драмой с голосами», и действительно — «жалостного», драматического в ней гораздо больше, чем смешного. Помещик Щедров с помощью лесника похищает дочь своего крепостного, отставного солдата Излета, Розану. Излет и жених Розаны, рыбак Любим, бросаются в барский дом и застают барина на коленях перед Розаной, которую он тщетно убеждает отдаться ему. Старик-отец требует вернуть ему дочь. Розана трогательно изъявляет любовь к Любиму, которого помещик приказал заковать в цепи. Барина охватывает раскаяние и стыд. Он не только отпускает Розану и соглашается на её брак с Любимом, но ещё и дарит им на свадьбу сто рублей. К довершению его смущения в этот самый момент появляется лесник с маленькой сестрёнкой Розаны, Миленой, которую он, рассчитывая как следует поживиться от барина, также привёл к нему и вручает со словами: «Отец мой! вот те и еще синица...» Традиционно-счастливая развязка не в состоянии изгладить из сознания зрителей общий весьма мрачный колорит пьесы. Автором настойчиво подчёркивается в ней полное бесправие крепостных, невозможность для них найти хоть какую-нибудь защиту от насилий и произвола всевластного помещика. Излета, порывающегося идти за похищенной дочерью, лесник убеждает отказаться от этого: «Ты, право, брат, тово-воно с ума спятился: ну куда ты хочешь идти? Вить там так те приколошматят, что и до могилы не забудешь! Нам ли, свиньям, с боярами возиться?.. а Щедров дворянин вить не на шутку... вить у него там тысяща душ; а псарей, псарей та и ниведь числа!..». Когда же Излет всё же бежит выручать дочь, подбодряемый мыслью о заступничестве, которое он в крайнем случае получит у «матерцарицы», видавший виды лесник скептически замечает: «Да ведь до бога-то высоко, а до царя далеко; а когда те хочется, так поди, пожалуй, знать, ты еще у бар-то в переделе не бывал. Вить, это, брат, не под турком: тут так те отдубасят, что разве инда на-поди». И вслед за тем для пущей выразительности лесник поёт предписываемые жанром куплеты, традиционно-«лёгкая» форма которых никак не соответствует весьма зловещему содержанию:

Как велит в дубье принять,
Позабудешь пустошь врать.
Не солдату бар унять,
Чтоб крестьянок не таскать.
Бары нашу братью так
Принимают, как собак,
Нет поклонов, нет речей,
Как боярин гаркнет: бей
В зад, и в макушку, и в лоб!
Для него крестьянин клоп!

О тяжкой крестьянской неволе поётся и в угрюмом хоре псарей, которые вынуждены помогать барину в его злых деяниях, но в душе сочувствуют своему брату-крепостному. Негодованием против «собаки»-помещика дышат гневные речи Любима. Тягостное впечатление от зрелища крестьянского горя усугубляется ещё тем, что Щедров пользуется репутацией «доброго», «хорошего» помещика. Справедливость этого не только подтверждается финалом пьесы, но и с самого начала подчёркивается обычным по тому времени способом — положительной фамилией-характеристикой, которой наделяет его автор. Перед зрителем естественно должен был вставать вопрос: если так, как об этом говорится и показывается в пьесе, крестьянам живётся под властью «доброго» помещика, то каково же приходится им под властью помещиков худых — тех «злонравных дворян», о массовом существовании которых так энергично напоминала сатирическая журналистика. Большим шагом вперёд, сравнительно с существовавшей традицией, является и отношение Николева к изображаемым им крестьянским персонажам. Розана Николева — не полковничья дочь, какой оказывается на самом деле якобы крестьянская героиня оперы Попова, а настоящая крестьянка, и любит она не дворянина, а такого же, как она, крепостного крестьянина. Между тем чувства этих влюблённых крепостных ничуть не уступают по своей силе и глубине чувствам благородных героев, если даже не превосходят их. «Природа! — восклицает в финале пьесы поражённый твёрдостью Розаны и отвагой её отца и жениха Щедров, — в ком сокрываешь ты прямую нежность человеческого сердца, прямую верность, которая для того только презираема в городах, что не умеют ею наслаждаться». Знаменитый тезис, сформулированный шестнадцать лет спустя Карамзиным о том, что «и крестьянки любить умеют», уже лежит в основе «драмы с голосами» Николева. Характерны в этом отношении даже имена крестьянских любовников пьесы — Розана, Любим (вместо Хавроньи и Филатки, в лучшем случае — нейтрального имени, вроде Анюты других комических опер), принадлежащие к тому типу имён со значением, которые традиционно подобали только «благородным» любовникам (ср. Милона в «Недоросле», Милого в комедии Верёвкина «Точь-в-точь» и т. п.). Мало того, в психологическом приравнивании крестьян дворянам Николев идёт и ещё далее, наделяя своих крепостных не

только общечеловеческими чувствами любви и нежности, но и чувством чести, которое нашими писателями-классицистами, начиная с Сумарокова, полностью следовавшими в этом отношении за Монтескьё, считалось специфической, отличительной принадлежностью — своего рода классовой добродетелью — одного дворянства. «Не знает он, что честь также дорога и нам», — заявляет старый крестьянин Излет, отправляясь за дочерью к барину-похитителю. Своим последующим поведением Излет заставляет полностью признать это и помещика. Реалистических образов крестьян в своей пьесе Николев не создал, да по всему уровню литературного развития того времени и не мог создать: все его положительные крестьянские герои даны в плане сентиментальной идеализации (гораздо реальнее показан отрицательный образ лесника). Тем не менее по своему литературно-общественному значению пьеса Николева головой выше большинства комических опер того времени с их карикатурно-натуралистическими зарисовками крестьянства. Крепостные рабы в «Розане и Любиме» нравственно лучше, чище своего душевладельца, одерживают над ним безусловную моральную победу. В этом фабульном и психологическом повороте пьесы уже намечаются те тенденции, которые с такой силой скажутся в показе крестьян в «Путешествии» Радищева.

Если на комической опере Николева «Розана и Любим» сказалось явное влияние «серьёзной» комедии, т. е. буржуазной драматургии, — его трагедия «Сорена и Замир» в основном следует принципам классицистической драматургии, нашедшим у нас наиболее полное выражение в большинстве трагедий Сумарокова. Непосредственным образцом для Николева послужили трагедии Вольтера, в особенности его «Альзира», сюжет которой ближайшим образом им использован. Как почти во всех трагедиях Сумарокова, в основе «Сорены и Замира» лежит любовная коллизия. Однако трагическая борьба возникает здесь не между любовью и долгом, а между любовью, которая объединена с долгом в одно целое, и принуждением.

«Российский царь» Мстислав разбил половецкого князя Замира и захватил его столицу Полоцк (где и происходит действие трагедии) вместе с его женой Сореной. Воспылав неистовой страстью к Сорене, Мстислав требует, чтобы она стала его женой, уверяя, что её муж убит в битве. На самом деле Замир жив и предпринимает под именем Остана, вместе с отрядом половцев, попытку освобождения Сорены, однако также попадает в плен к Мстиславу. Сорена узнаёт в Остане Замира; догадывается об этом и Мстислав. Сперва он решает умертвить Замира; затем придумывает другой способ — убедить его креститься и тем самым сделать недействительным его брак с язычницей Сореной. Мстислав предлагает вернуть свободу и трон Замиру ценой измены своей вере. Но тот непреклонен: «Мой бог — всесильный бог; закон — моя свобода, || Иных законов я не буду знать во век: || Торгует вольностью лишь подлый человек». Видя, что никакими посулами ему не удастся сломить волю гордого половецкого князя, Мстислав решает обратить Замира в христианство обманом. Замир призывает половецких пленников покончить вместе с ним самоубийством, доказывая, что подчас последнее является долгом. Сорена решает убить Мстислава, ибо «тирана истребить есть долг, не злодеянье». Сорена проникает в храм, куда должен явиться Мстислав крестить Замира. У храма Мстислава охватывает неожиданное раскаяние: он решается вернуть Сорену Замиру. Замир спешит к ней сообщить ей об этом. Но Сорена, приняв в темноте Замира за Мстислава, закалывает его. Перед смертью Замир всё прощает Мстиславу. Сорена в отчаянии закалывается. Замир умирает. Потрясённый Мстислав без чувств падает на руки воинов.

Однако традиционно-любовная схема насыщена в трагедии Николева жгучим политическим содержанием. Борьба против тирана — насильника в любви, которую ведет мужественное и верное женское сердце, отказывающееся ему принадлежать, перерастает в трагедии, как это видно из только что приведённых слов Сорены, в тему борьбы с «тигром», угнетающим общество, т. е. тираном политическим, каковым, по пьесе, является всякий самодержец. Трагедия Николева — обвинительный приговор самодержавию. Приговор этот патетически произносится почти всеми персонажами трагедии, при чём в своём агитационно-прямолинейном усердии автор влагает его в уста даже самому тирану — Мстиславу, который сожалеет в разгаре своих преступлений о «бедных народах», преданных в «полную власть» монарху-самодержцу и чуть ли прямо не провозглашает себя сторонником конституционной монархии в духе замыслов Никиты Панина и «Рассуждения» Фонвизина. На вопрос Мстислава: «если и цари покорствуют страстям, так должно ль полну власть присваивать царям?» Николев всей своей пьесой даёт совершенно определённый ответ: власть монарха должна быть ограничена: «Исчезни навсегда сей пагубный устав, || Который заключен в одной монаршей воле!» В этом восклицании резонёра пьесы — добродетельного наперсника Мстислава, вельможи Премысла — политическое резюме-призыв всей трагедии. Тираническому самовластию «российского царя» Николев сочувственно противопоставляет утопическое государственное устройство половцев, которое якобы покоилось на «законе», почитаемом в качестве «единой крепости общества», и возглавлялось «другом на троне» — подчинённым тому же «закону» князем.

Поставленная на московской сцене трагедия Николева имела большой успех: по свидетельству современника, «отменно нравилась московской публике... и неоднократно представляема была». Но энергичные тирады против самовластия и неприкрытые призывы к «истреблению тиранов» естественно обратили на себя подозрительное внимание властей. Московский главнокомандующий Брюс приостановил дальнейшее представление трагедии, направив её текст самой императрице с отметкой наиболее «крамольных»

мест. Екатерина сочла более тактичным не узнать себя в пьесе. «Смысл таких стихов, которые вы заметили, — демонстративно выговаривала она в своём ответном письме не в меру усердному и недостаточно умному администратору, — не имеет никакого отношения к вашей государыне: автор восстает против самовластия тиранов, а Екатерину вы называете матерью». Пьеса была снова разрешена к представлению и печати. Реакция Екатерины оказалась с точки зрения её интересов наиболее целесообразной. Если Николев, действительно, и рискнул метить своей пьесой непосредственно в императрицу, то эта «дерзость» была вообще его последним политически-оппозиционным литературным выступлением. Французская революция, видимо, заставила его во многом пересмотреть свои общественно-политические и философские взгляды. Следовавший Вольтеру не только в сюжете «Сорены и Замира», но и в содержащихся в этой пьесе горячих тирадах в защиту веротерпимости, Николев в позднейшем послании к Петру Панину, который в своё время плакал на представлении «Сорены и Замира», называет того же Вольтера примером «свободы ложныя и злой тщеты». В собрание своих сочинений, как уже указывалось, он не ввёл ни «Розаны и Любима», ни «Сорены и Замира». Зато в него вошли восторженные стихи «Графу П. П. Панину, на случай истребления злодея Пугачева», и целых двадцать четыре хвалебных оды, адресованные Екатерине и написанные то на прибытие её в Москву, то на день восшествия её на престол, то на взятие Очакова и т. п. За последнюю оду Николев, кстати, получил, три года спустя по обмене письмами между Екатериной и Брюсом в связи с его «Сореной и Замиром», «из собственных рук императрицы в дар золотые часы с бриллиантами и табакерку». Торжественные оды Николева, прямо направленные, по его собственным словам, к «прославлению царского дома», т. е. главным образом самой Екатерины II, составили целый (второй) том его «творений» (в первом томе собраны его многочисленные стихотворения религиозного содержания: переложения псалмов, гимны, молитвы и т. п., в которых он решительно выступает против «гордого рассудка» и порожденного им «гнуснейшего разврата», «гнусного окаянства» т. е. материалистической философии). Всему собранию сочинений предшествует посвятительное обращение к императрице, полностью выдержанное в тоне её собственной автохарактеристики в ответном письме к Брюсу. Восторженные почитатели престарелого Николева, величавшие слепого поэта «русским Мильтоном», склонны были ставить ему в особую заслугу то, что в своих одах он «разительно говорил правду царям и вельможам». Однако робкие уроки беспредметной добродетели, которые он, действительно, запрятывал подчас в свои оды, совершенно теряются в том громе восхвалений, какой они собой в целом являют. Но если трагедия «Сорена и Замир» никак не сказалась на дальнейшем творчестве самого Николева, она явилась непосредственным предварением самой значительной из всех наших трагедий XVIII в. — «Вадима Новгородского» Княжнина.

Княжнин. Сын псковского помещика, Яков Борисович Княжнин (1742—1791) получил очень хорошее образование в пансионе одного из профессоров Академии наук. Служил сперва в коллегии иностранных дел, позднее — на военной службе. Перед Княжниным открывалась возможность блестящей карьеры, но он попал в круг «золотой молодёжи» того времени — светских кутил, проиграл в карты значительную часть имения, в довершение, в 1773 г., растратил казённые деньги, был отдан под суд и приговорён к разжалованию в солдаты. Четыре года спустя Екатерина, которая уже знала его как писателя-драматурга (ряд его пьес был поставлен в дворцовом Эрмитажном театре), вернула ему офицерский чин, но он вынужден был покинуть службу и уехать из Петербурга. В течение четырёх лет Княжнин занимался только литературной работой, добывая средства к жизни переводами. В 1781 г. он был снова привлечён на службу известным деятелем екатерининского времени в области образования и воспитания И. И. Бецким в качестве секретаря и ближайшего помощника и, помимо того, давал кадетам сухопутного шляхетного кадетского корпуса уроки «российского штиля». Писать Княжнин начал ещё в школьные годы. В 1769 г. сперва на московской сцене, а затем в Эрмитажном театре Екатерины была поставлена его первая трагедия «Дидона», которая имела огромный успех (многие и позднее склонны были считать её лучшей трагедией Княжнина) и вызвала сочувственное внимание к начинающему драматургу со стороны самого «отца российского театра» Сумарокова, на дочери которого, поэтессе, Княжнин вскоре и женился. Современники склонны были придавать этому браку почти символическое значение. Выдавая за Княжнина свою дочь и ученицу, дарованиями и успехами которой он так гордился, Сумароков как бы завещал Княжнину, в качестве законного наследника, и своё место в литературе. Действительно, Княжнин занял в русской драматургии послесумароковского периода первенствующее положение в качестве крупнейшего писателя-драматурга последней трети века, российского Расина, Эврипида и Мольера, как величали его восторженные современники, ставя ему в особую заслугу то, что он с одинаковым успехом подвизался как в жанре трагедии, так и в жанре комедии. «Имела ли Россия такого стихотворца, который бы с равным совершенством владел кинжалом Мельпомены и смеющеюся маскою Талии?» — риторически вопрошал автор биографии Княжнина, напечатанной при издании его сочинений 1817 г., противопоставляя его Сумарокову, который «в трагедиях своих извлекает слёзы, но не может в комедиях смешить с остротою», и Фонвизину, который «неподражаем в Недоросле, в Бригадире, а не написал ни одной трагедии».

Княжнин писал по преимуществу для театра. Его «мелкие сочинения в стихах и прозе» — стихи и басни, две торжественные речи, отрывки из риторики — особого значения не имеют; эпическая поэма о Петре Великом, которую после смерти нашли в его бумагах, была только начата. Княжниным было написано восемь трагедий, самой выдающейся из которых, после «Дидоны» и до «Вадима», является «Росслав» (1784), четыре комедии, в том числе две комедии в стихах: «Хвастун» (1786) и «Чудаки» (1790), пять комических опер и мелодрама «Орфей».

По своей литературной позиции Княжнин был заведомым классицистом. В «Отрывках из риторики», которую он составил для преподавания кадетам Шляхетного корпуса, в качестве одного из основных требований к писателю выдвигается ломоносовское положение о строгой соотнесённости жанров и «штилей». Его первая трагедия «Дидона» полностью выдержана в традициях классицистической сумароковской драматургии; недаром она вызвала одобрение со стороны самого Сумарокова. Правда, на творчестве Княжнина сказываются и новые литературные веяния. Характерно, что наряду с многочисленными переводами французских классицистов («Генриада» Вольтера, ряд трагедий Корнеля, Кребильона) он переводит в 1771 г. французский «чувствительный» роман («Несчастные любовники или истинные приключения графа Коминжа, наполненные событий жалостных и нежные сердца чрезвычайно трогающих») и сентиментальные идиллии Геснера. Равным образом характерно повышенное влечение Княжнина к новому жанру комической оперы — с крестьянской тематикой («Несчастье от кареты») или с демократическим ловкачом-героем, как в «Сбитеньщике» — произведении, которым Княжнин, по словам современника, «хотел угодить» не только избранному дворянскому кругу, а всей массе театральной публики — «и партеру, и райку». В самом построении и форме некоторых из своих трагедий Княжнин также довольно решительно отходит от классицистического канона. Так в его трагедии «Титово милосердие», которая состоит из трёх актов (вместо канонических пяти), не только не соблюдено единство места, но и написана она «вольным» стихом, т. е. размером басен или «Душеньки» Богдановича, да ещё сопровождается «хорами и балетами», представляя собой не столько трагедию, сколько род оперы (она и является переделкой оперы Метастазио). Хоры введены Княжниным и в другую его трагедию — «Владисан». Однако всё это только осложняет облик Княжнина как писателя-классициста. Трагедии Княжнина в целом — это попрежнему патетические пьесы о царях и героях, выдержанные в величаво-декламационном высоком стиле и проникнутые прямолинейной политической дидактикой. Лучшие же, наиболее идейно и художественно значительные из его трагедий — «Росслав», «Вадим» — написаны в канонической сумароковской форме. Полностью остаётся в пределах классицизма и Княжнин-комедиограф. Его комедии «Хвастун» и «Чудаки» являются наиболее выдающимися у нас образцами так называемой «правильной» классицистической комедии в стихах, основанной не только на комических положениях, но и на мастерской обрисовке комических характеров, острой живости диалога, афористической меткости языка. Имеются в них пережитки и сумароковской манеры. В частности в «Хвастуне», наряду с якобы русскими именами со значением, типа фонвизинских Стародума и Милона, встречаем (за что так упрекал Сумарокова Лукин) и такие, которые не имеют никакого отношения к русской действительности: крепостной слуга Полист, молодой русский дворянин Замир, чуть ли не прямо попавший в комедию Княжнина из известной нам трагедии Николева.

Пушкин определил одну из характернейших особенностей драматургии Княжнина, равно как и меру его значения в истории нашей литературы, метким эпитетом: «п е р е и м ч и в ы й Княжнин», лаконическая точность которого так восхищала Чернышевского, считавшего, что пространные статьи о Княжнине последующих критиков-исследователей по существу всего лишь «перифраз двух слов, невзначай сказанных Пушкиным». Действительно, значительная часть пьес Княжнина представляет собой простую

переработку, местами перевод иностранного (обычно французского) образца или скомбинирована из произведений на один и тот же сюжет французских и итальянских авторов. Но чаще Княжнин, следуя лозунгу Лукина, «склонял» иностранный подлинник «на русские нравы». Такова переработка им «Андромахи» Расина и «Меропы» Вольтера в русские псевдоисторические трагедии «Владимир и Ярополк» и «Владисан». Переделкой той же «Меропы» является и ещё одна, до сих пор неопубликованная, трагедия Княжнина «Ольга». С таким же склонением на русские нравы сталкиваемся мы в обеих лучших комедиях Княжнина: «Хвастун» — переработка комедии де-Брюэса (de Brueys) «Человек влиятельный при дворе» и «Чудаки» — переработка комедии Детуша «Странный человек». Его комическая опера «Сбитеньщик» (1783) «сделана» по «Школе жён» Мольера и «Севильскому цирюльнику» Бомарше. Эта неоригинальность пьес Княжнина энергично подчёркивалась и некоторыми современниками. Но вместе с тем Княжнин был в высшей степени талантливым литератором. «Переимчивость» в нём была не только подражательностью, но и способностью усваивать чужое, превращать его в своё, отечественное. Шедевров национальной литературы, подобных двум комедиям Фонвизина, Княжнин не создал, но лучшее из написанного им несомненно принадлежит к замечательным произведениям нашей литературы XVIII в.

Комедии Княжнина.

С наибольшим блеском «переимчивость» Княжнина проявилась в двух его стихотворных комедиях, в особенности в наиболее художественно удавшемся из них «Хвастуне» (1786).

Содержание «Хвастуна» заключается в следующем. Промотавшийся и погрязший в долгах молодой дворянин, с целью поправить свои дела, решает жениться на дочери богатой провинциалки-помещицы, которой выдаёт себя за знатного человека, пользующегося огромным влиянием при дворе. С помощью ловкого слуги-наперсника ему удаётся убедить в том же и неожиданно приехавшего из деревни дядю, которого, обещав ему важный чин, он бессовестно обирает. Но дочь помещицы любит другого, незнатного, но честного дворянина. Почтенный отец последнего выводит «хвастуна» на чистую воду, чем пьеса и заканчивается. Однако этот, по существу интернациональный, сюжет Княжнин сумел насытить такими яркими и реальными подробностями нашего местного быта, заставил говорить своих героев таким точным и выразительным языком русских людей XVIII в., что из его переделки французской комедии получилась пьеса вполне «в русских нравах». Недаром Пушкин, для придания своей «Капитанской дочке», этому гениальному перевоплощению в дух и быт екатерининского времени, колорита эпохи обращался к материалу комедий Княжнина.

Сумел придать Княжнин резкие местные черты и интернациональным характерам героев комедии. Недаром все позднейшие исследователи неизменно вспоминают в связи с Верхолетом «Хвастуна» гоголевского Хлестакова, несомненным предварением которого в ряде подробностей он и является.

Однако этот Хлестаков XVIII столетия не просто вдохновенно врёт, как его будущий литературный потомок; равным образом обманутая им помещица Чванкина, мечтающая о придворных связях и родстве со знатью, как и соблазнённый чином сенатора дядя, не просто непроходимо глупы. Всё дело в том, что ложь Верхолета весьма правдоподобна. И сам он, и вторящий ему слуга выдают его за человека, попавшего «в случай», по терминологии того времени, т. е. вошедшего в «милость» к императрице. А раз так, то и мгновенное производство в «графы», и возможность щедрой рукой сыпать своим протеже высшие государственные чины, и переполненная искателями передняя становятся вполне допустимыми. Именно таковы и были жизненные судьбы многочисленных «случайных людей», — явления, столь типичного для нашего XVIII в. вообще, а для екатерининского царствования в особенности. Верхолет — самозванец, за что и получает подобающую ему мзду — арестовывается в конце пьесы «благочинным» — полицейским. Но если бы он был не самозванцем, а действительно оказался бы «в случае», всё бы происходило точно так, как и происходит в комедии. Он бы и в самом деле головокружительно восходил по ступеням придворной карьеры, в его передней, конечно, теснились бы толпы пресмыкающихся искателей, Чванкины наперебой добивались бы его себе в зятья и т. д. Это выводило пьесу Княжнина за рамки комедии характеров или даже нравов, накладывало на неё черты острой и весьма злободневной общественно-политической сатиры. Сатирическое острие пьесы выступало тем заметнее, что в противовес её отрицательным персонажам в ней было выведено и некое идеальное лицо — добродетельный дворянин, носитель и проповедник подлинных «должностей» не затронутого ядом фаворитизма дворянства. «Что дворянство есть?

лишь обязательство любить прямую честь», — поучает он своего сына, для которого не хочет легких успехов и «бесчестной чести» — «больших чинов». На слова Верхолета, что если бы сын Честона был более гибок и угодлив, «то был бы гвардии он завтра капитан», Честон спокойно и твёрдо отвечает: «Того не надобно, пусть в армии послужит» — слова, которые Пушкин недаром взял эпиграфом к первой главе «Капитанской дочки», где повествуется о решении Гринёва-отца отправить сына не в Петербург, в гвардию — на попечение родственника и покровителя князя Б., а в настоящую «службу», на далёкую степную окраину.

Говоря о художественных достоинствах «Хвастуна», нельзя не упомянуть о замечательной, почти разговорной лёгкости языка и стиха пьесы. «Разговорность» эта, конечно, не могла не быть стеснена монотонным «александрийским стихом», которым традиционно написаны обе стихотворные комедии Княжнина. Но в этих тесных рамках Княжнин добился почти предела возможного. Грибоедов переступил этот предел в «Горе от ума», лишь отказавшись от канонического «александрийского стиха» и написав свою комедию вольными ямбами. Однако в выработке разговорного языка и стиха «Горя от ума» несомненно помогли Грибоедову и обе стихотворные комедии Княжнина, в особенности его «Хвастун». Сатирический характер присущ и остальным комедиям Княжнина. Предметом их сатиры является, главным образом, недостойное дворянство, с одной стороны, в лице его столичных, кичащихся знатностью, мотающих, галломанствующих представителей — Верхолетов, Ветромахов, Фирюлиных; с другой, — невежественных провинциальных помещиков Простодумов, наживающих деньжонки путём возмутительной эксплоатации крепостного крестьянства: «Не хлебом, не скотом, не выводом теляток, но кстати в рекруты торгуючи людьми».

Именно эта формально запрещённая законом, но весьма распространённая в практике крепостничества продажа крепостных в рекруты составляет сатирическую основу комической оперы Княжнина «Несчастье от кареты» (1779), являющейся одним из самых выдающихся образцов этого жанра в нашей литературе. Помещик Фирюлин, побывав во Франции и вывезя оттуда презрение ко всему русскому, мечтает купить себе «к празднику» модную парижскую карету. Чтобы достать нужные деньги, он приказывает своему крепостному управителю — приказчику «хватать» всех «годных в рекруты» людей. Приказчик, воспользовавшись этим, прежде всего «хватает» Лукьяна, жениха крестьянки Анюты, которую он хочет взять за самого себя. Молодые люди в отчаянии, но барский шут за соответствующую мзду берётся им помочь. Лукьян жил одно время «при старом барине» дворовым и вытвердил несколько французских слов; знает несколько французских слов и Анюта. По наущению шута Лукьян падает перед барином на колени и произносит: «Monseigneur! сжальтесь над нами». Анюта на коленях же вторит ему: «Madame! вступитесь за нас». Помещик растроган и умилён: «Monseigneur! Madame! встаньте, вы меня этими словами в такую жалость привели, что я от слез удержаться не могу». «Оставленную жалость во Франции вытащили оттуда два французские слова», — иронически вставляет шут. Восхищённый Фирюлин жалует Лукьяна своим лакеем и разрешает ему жениться на Анюте. По ходу пьесы делается ряд довольно энергичных обличительно-сатирических выпадов не только против «злодея»-приказчика, но и против галломанствующего барина, готового выменять человека на «красный каблук». С большинством этих выпадов мы постоянно сталкиваемся в нашей сатирической литературе, начиная с Кантемира. Подчас «переимчивый» Княжнин и прямо заимствует их то из журналов Новикова, то у Фонвизина. Так, например, гнев барина на крепостного, посмевшего назвать его отцом, прямо подсказан уже известным нам местом знаменитой переписки между помещиком и его крестьянами в новиковском «Трутне». Высказываются в пьесе и горькие жалобы Лукьяна на несправедливость крепостного состояния: «Боже мой! как мы несчастливы! нам должно пить, есть и жениться по воле тех, которые нашим мучением веселятся и которые

без нас бы с голоду померли», — слова эти, также вызванные «злодеем»-приказчиком и словно бы по его адресу и направленные, явно имеют более широкий смысл. Правда, общий тон оперы Княжнина не столько обличительно-сатирический, сколько скорее шутливый, не без примеси сентиментальности (розово-сентиментальными красками даны крестьянские «любовники»). Самым благополучным является и финал оперы, завершающейся весёлыми куплетцами шута, дружно подхватываемыми хором:

Должно ль, чтоб нас жизнь крушила.
Хоть и много в жизни зла?
Вас безделка погубила,
Но безделка и спасла.

Насколько эта оптимистическая «мораль» пьесы отличается от гневных и негодующих восклицаний точно по тому же поводу (продажа крепостных в рекруты для покупки кареты) в «Путешествии» Радищева (см. в главе «Городня»: «Вольные люди, ничего не преступившие, в оковах, продаются, как скоты! О законы! премудрость ваша часто бывает только в вашем слоге!.. О! если бы рабы, тяжкими узами отягченные, яряся в отчаянии своем, разбили железом, вольности их препятствующим, главы наши, главы бесчеловечных своих господ, и кровью нашею обагрили нивы свои!»). Как видим, для Радищева это не «безделка», и уже совсем не «безделкою» можно «спастись» от этого. Зато пьеса Княжнина и шла в театре самой императрицы, а «Путешествие» было беспощадно уничтожено ею! Впрочем, многое зависело здесь от самого жанра комической оперы, выбранного Княжниным. Вообще же и его комедии, и «Несчастье от кареты» рисуют перед нами автора как человека безусловно передовых для своего времени, либеральных общественных взглядов, свойственных людям идейного круга Сумарокова, Фонвизина, даже Новикова.

Трагедии Княжнина. «Росслав».

С наибольшей силой идейная направленность творчества Княжнина сказывается в его трагедиях. Подчёркнутая «идейность» трагедий Княжнина является замечательной их чертой. Для Княжнина в ещё большей степени, чем для Сумарокова, подмостки трагедийной сцены были своего рода политической трибуной, с которой он проповедовал свои убеждения и взгляды на существо верховной власти, на права и обязанности царя, на отношения, которые должны существовать между ним и «обществом», «гражданами»; ставил перед зрителями-слушателями во весь рост идеальные образы царей — «отцов отечества», «друзей обществу» и героических государственных деятелей; громил «отечества губителей» — тиранов. Эти темы в той или иной степени присущи всем трагедиям Княжнина. Но с особенной рельефностью выдвинуты они в «Росславе», написанном ещё за пять лет до «Вадима» и одновременно с «Сореной и Замиром» Николева, в том же 1784 г.

«Росслав» сознательно задуман Княжниным как чисто «гражданская» трагедия. Основной пружиной трагического действия нашей классицистической драматургии была любовь, любовная коллизия. Подчёркнуто противопоставляя себя всем своим предшественникам, Княжнин в «Росславе» делает основной пружиной переживаний и поступков своего заглавного героя патриотизм. В его трагедии, — прямо подчёркивает он в предпосланном ей посвящении кн. Дашковой, — «не обыкновенная страсть любви, которая на российских театрах только одна была представляема, но страсть великих душ, любовь к отечеству изображена». Трагедия написана на условно исторический сюжет. Действие происходит в шведской столице Стокгольме. «Полководец российский» Росслав — слава россов, одержавший ряд блестящих побед над «свирепейшим тираном», королём датским Христиерном, захватившим под свою власть Швецию и угрожающим России, захвачен им в плен. Росслав владеет важной для блага России тайной. В своё время он скрыл в российских владениях шведского героя-патриота, «храброго врага тиранов» Густава, который «в тишине» «готовит гром» — восстание против Христиерна. Христиерн знает это и, угрожая Росславу смертью и «злейшими муками», требует от него выдачи убежища Густава. О том же умоляет его во имя спасения жизни полюбившая пленника и, в свою очередь, любимая им «шведская княжна» Зафира, «остаток рода прежних шведских владетелей», имеющая, в противоположность захватчику Христиерну, законные права на шведский трон. Но ни угрозы Христиер-

на, сменяющиеся лицемерными обещаниями свободы и богатства, ни мольбы Зафиры не в силах поколебать решимости пламенного патриота Росслава. Он мужественно идёт на казнь — «на славу», как он гордо заявляет. В самый последний момент распространяется весть, что к стенам Стокгольма подступил Густав с войском. Народ освобождает с места казни Росслава, который становится во главе восстания. Христиерн после тщетных попыток убить сперва Зафиру, затем пощадившего его Росслава, закалывается.

«Росслав» по существу — типичная классицистическая трагедия, насквозь логизированная. Княжнин задумал её как манифестацию патриотизма, и всё в ней служит этой цели. Для того чтобы резче оттенить абсолютную добродетельность героя, ему, как полагается, противопоставлен абсолютный же злодей — Христиерн, сделанный по готовому трафарету классицистического «тирана». Перед смертью он произносит и сакраментальную формулу злодейства — формулу Калигулы и сумароковского Димитрия Самозванца: «Почто не возмогу в сей час во гневе яром, || Весь город истребить одним ударом». Однако помимо этого традиционного противопоставления (герой — тиран), Княжнин, дабы оттенить резче силу патриотизма Росслава, вводит второе противопоставление по линии Росслав — Зафира: любовь к отечеству, торжествующая над страстью к любимой женщине. Это вносит в фабулу некоторую усложнённость, нарушающую геометрическую точность традиционной классицистической схемы. Княжнину вообще уже тесно в рамках классицистических правил, хотя он и хочет добросовестно их соблюдать. Так, следуя закону единства места, он предпосылает всей пьесе указание, что всё её действие происходит в «Христиерновых чертогах». Дабы выполнить это, он даже заставляет Христиерна, который к концу третьего акта велел заключить Росслава в темницу, к началу четвёртого снова приказать перевести его из темницы в чертоги. Тем не менее стремление к определённому сценическому эффекту, к большей впечатляемости пересиливает. Вопреки общей ремарке, действие четвёртого акта переносится в темницу Единство действия нарушается, помимо раздвоения трагической борьбы в душе Росслава (не только с тираном — Христиерном, но и с «тиранкой» — любовью к Зафире), внесением в пьесу и ещё одной фабульной линии: полководец Христиерна Кедар, прикидывающийся другом Росслава, на самом деле питает к нему, как он прямо в этом признаётся, «превосходящую все меры злобу», при чём мотивировка этого сложна: с одной стороны, он не может простить Росславу, что тот помог ему одержать победу над «сарматами» и великодушно отказался от всякой славы за это в пользу Кедара, с другой стороны, он любит Зафиру и, вдобавок, хочет с её помощью свергнуть Христиерна и самому захватить шведский престол. Наконец, к довершению сложности, пылает страстью к той же Зафире и Христиерн. В силу всего этого от основного требования классицистической драматургии — единства действия — в трагедии Княжнина мало что остаётся. Впрочем, действия в трагедии, строго говоря, вовсе нет. Если классицистическая трагедия и вообще обычно заключала в себе больше «рассуждений и доказательств, нежели действий», то в «Росславе» Княжнина это доведено до последних пределов. Всё содержание трагедии сводится по существу к тому, что и враги, и друзья Росслава изыскивают и предлагают ему самые разнообразные способы к освобождению из Христиернова плена, Росслав же упорно и последовательно все их отвергает. При этом некоторые из его отказов весьма слабо мотивированы и логически, и психологически. Зато всё это является поводом для возвышенных речей и реплик Росслава, исполненных высокого гражданского патриотизма. Основное, что должно двигать и управлять всеми помыслами и поступками «российска гражданина», — это его долг перед отечеством, заботы о «пользе общества» — государства. «России посвящен навеки мой живот», — эти слова Росслава Зафире являются лозунгом всей трагедии. Зафире, для которой её любовь к Росславу выше отечества, которая согласна ради неё поступиться «надеждами граждан», покинуть навсегда родину, Росслав противостоит как герой, способный для отечества жертвовать не только своей жизнью, но и жизнью любимого человека. Когда Зафира «вынимает кинжал» и «хочет заколоться», если Росслав не бежит с ней из темницы, потрясённый Росслав почти готов уступить. Но он быстро справляется с мгновенным порывом — герой одолел в нём человека. На призыв Зафиры: «Ступай... но что! иль дух мой тщетно утешался!» — он отвечает: «Довольствуйся и тем, что я поколебался». Раньше, когда Зафира сулит ему любовь и трон, он возмущённо восклицает: «Чтоб я, забыв в себе российска гражданина, || Порочным сделался для царска пышна чина! || Отечество мое чтя выше и тебя, || Могу ль его забыть я, троны возлюбя?»

Ещё больше возмущён он, когда узнаёт от Любомира, что «российский князь» предлагает в обмен за него Христиерну «отъятые» россами шведские грады. А когда удивлённый Любомир заявляет, что не может понять причины его отчаяния, Росслав обращается к нему с негодующими упрёками за то, что он «волю князя», движимого личным пристрастием к нему, Росславу, предпочёл интересам «общества». Сам он категорически отказывается подчиниться княжеской воле, раз что она противоречит пользе отечества. На слова Любомира: «Что князь тебе велит, то должно быть священно», Росслав смело отвечает: «Он права не имеет!.. Россия! ты должна торжествовати мною... Не может повелеть мой князь мне подлым быти». Этот эпизод едва ли не самое идейно сильное место во всей трагедии. Здесь прямо ставится вопрос о границах царской власти («Он права не имеет!»), громко заявляется об обязанности для граж-

данина не быть «трепещущим рабом», о его праве, больше того, долге не признавать воли князя, т. е. царя, если она расходится с пользой общества, с благом отечества. Всё это были наиболее передовые идеи того времени — периода только что победно завершившейся американской революции, встреченной с таким энтузиазмом в Европе и даже у нас в России, и подготовляющейся революции во Франции. Эти идеи под пером Княжнина обретали и превосходное словесное оформление. Вообще в трагедиях Княжнина язык и стих шагнули далеко вперёд по сравнению с Сумароковым, составляя одну из наиболее сильных художественных сторон его творчества. Александрийский стих, с его лаконичными, и ритмически, и синтаксически замкнутыми в себе фразами-строками, симметрично рассекаемыми цезурой на две равные или почти равные части, вообще очень пригоден для афористических формул-сентенций. Эти сентенции в трагедиях Княжнина достигают особенно выразительной, запоминающейся, порой прямо почти пословичной лапидарности: «Исчезнет человек — останется герой»; «Нещастен быть могу, бесчестен — никогда!»; «На свете всё тиран иль всё на свете жертва»; «Смерть благо, ежели жизнь должно ненавидеть» и т. п. В высшей степени характерна и сама фразеология Княжнина. Переполняющие его трагедию слова «гражданин», «общество», «отечество» напишут на своих знамёнах, напитав их прямым революционным содержанием, деятели французской революции. Недаром лет пятнадцать спустя Павел I специальным указом вовсе изгонит эти слова из русского языка, повелев вместо «отечество» писать «государство», вместо «граждане» — «жители» или, ещё выразительнее, — «обыватели», а слово «общество» «вовсе не употреблять». Всё это свидетельствует о несомненной идейной прогрессивности трагедии Княжнина, не случайно пользовавшейся столь же большим успехом, как и одновременно появившаяся трагедия Николева. Но вместе с тем следует подчеркнуть, что идеология Княжнина времени написания «Росслава» была лишена не только каких-либо революционных элементов, но и вообще оппозиционности существующему у нас порядку вещей. В следующем же году, по специальному поручению Екатерины, автор «Росслава» пишет новую трагедию «Титово милосердие», где в образе добродетельнейшего из царей, «отца отечества» Тита, прозрачно и для всех очевидно выводит русскую императрицу. В хорах народа на все лады прославляется «рай» Титовой державы, «блаженство» тех, кто находится под властью Тита. Екатерина, в свою очередь, так одобряет творчество Княжнина, что приказывает в 1787 г. напечатать на свой счёт его сочинения и преподносит тираж автору. Княжнин посвящает все их императрице, открывая первый том стихотворным панегириком в её честь. Отсутствие в творчестве Княжнина этого периода политической оппозиционности нагляднее всего подтверждается образом Честона из комедии «Хвастун», представляющим идейную аналогию фонвизинскому Стародуму. Идеальный дворянин Фонвизина не только громит «двор», но и вовсе отказывается служить режиму Екатерины — демонстративно уходит в отставку; Честон, в основном совпадая со Стародумом в оценке «двора», продолжает служить сам и убеждает служить сына, лишь призывая к «честному» служению, в чём и заключается пафос его общественной проповеди, закреплённый даже в самом его имени. Нет у Княжнина и элементов дворянско-аристократического фрондирования. В этом отношении очень показательна разработка в его трагедиях темы «вельмож». Вельможи обычно покорно склоняются под иго тирана, готовые всегда предпочесть силу справедливости. С особенной отчётливостью звучит этот мотив в другой трагедии Княжнина на псевдо-исторический «российский сюжет», «Владисан», где по адресу «вельмож» говорится немало резких слов, выдержанных в духе антивельможеских од-сатир Державина. В противовес вельможам, решающая роль в борьбе с тираном отводится Княжниным народу. И «Владисан», и «Росслав» заканчиваются появлением на сцене восставшего против тирана народа. Однако «народ» Княжнина — это отнюдь не революционный народ, а наоборот, всегда народ-легитимист, восстающий всего лишь во имя утверждения прав законного государя.

«Вадим Новгородский». Нарастающая революционная ситуация в Европе не ослабила, как у Николева, а, наоборот, усилила гражданскую настроенность Княжнина. Около 1789 г. им была написана восьмая и последняя трагедия «Вадим Новгородский» — самое значительное и долговечное его произведение, сыгравшее важную историко-литературную роль и вызвавшее оживлённые споры среди исследователей, не прекратившиеся и по настоящее время.

Сюжет «Вадима Новгородского» основан на записи Никоновской летописи (в других летописных сводах это известие вовсе не встречается) под 6371, т. е. 863 годом о недовольстве новгородцев правлением первого варяжского князя Рюрика и об убийстве в связи с этим Рюриком некоего Вадима Храброго вместе с его многочисленными приверженцами: «Того же лета уби Рурик Вадима Храброго и иных многих изби новгородцев, советников его».

За три года до Княжнина, в 1786 г., этой летописной записью воспользовалась сама Екатерина, составив в «подражание Шакеспиру» «Исто-

рическое представление без сохранения феатральных обыкновенных правил, из жизни Рюрика». Под пером Екатерины глухое и эпически-неопределённое летописное известие получило заведомо-тенденциозную обработку, подчёркнуто направленную к прославлению в лице Рюрика не только идеального монарха, но и российского самодержавия вообще, как исконной и наиболее благодетельной формы государственного устройства страны. Противник Рюрика — по пьесе Екатерины, его двоюродный брат Вадим — честолюбец и завистник, составляет против него династический заговор, дабы самому захватить княжескую власть. Наоборот, Рюрик, раскрыв замысел и одолев козни Вадима, великодушно всё прощает ему и даже назначает его на важный государственный пост. Пьеса заканчивается полным раскаянием падающего на колени Вадима и его клятвой в вечной верности Рюрику: «О, государь! ты к победам рожден, ты милосердием врагов всех победиши, ты дерзость тем же обуздаешь... Я верный твой подданный вечно». Замечательно, что и этот финал, как видим, совершенно не совпадающий с летописным рассказом, и вообще вся сюжетная схема пьесы почти полностью подсказаны Екатерине трагедией самого же Княжнина «Титово милосердие», появившейся в предшествующем году и, как уже упоминалось, ею же самой заказанной. Там тоже благостный римский император Тит великодушно прощает своего друга Секста, организовавшего из любви к дочери прежнего римского императора, Вителлии, заговор против Тита. Пьеса заканчивается апофеозом «милосердия» Тита, которое славят падающие перед ним на колени заговорщики, при чём Вителлия произносит клятву в вечной верности (которую в значительной степени и повторяет Вадим пьесы Екатерины): «Доколь жить буду я, законом будет воля мне твоя». Тем более выразительный характер приобретает разработка летописного сказания о Вадиме в написанной три года спустя трагедии Княжнина. Княжнин полностью сохраняет и даже ещё усугубляет екатерининскую трактовку Рюрика: Рурик Княжнина — своего рода древнерусский Тит. Он множит один великодушный поступок на другой: когда ему вручают список вельмож-заговорщиков, он отказывается читать его; освобождает взятых им в плен мятежных воинов Вадима; наконец, в знак полного прощения и дружбы возвращает меч самому разбитому им в бою Вадиму. Мало того, Рурик не только милосерд в личном плане, но и совершенно бескорыстен в плане политическом. Он спасает давший ему приют Новгород от раздиравших его междоусобий «мятежных и крамольных гордецов-вельмож», из которых каждый хотел сделаться тираном. Сам он не стремится к верховной власти и соглашается принять её, только уступая неотступным мольбам народа. Как и Тит, он «взносит» с собой на трон «небесную благость», оказывается в венце властителя подлинным «отцом народа». На борьбу с восставшим против него Вадимом его толкало не стремление во что бы то ни стало «удержать правления бразды», а единственно «честь» и желание «общества почтенье оправдать». И в доказательство того, что это не пустые слова, Рурик тут же сам добровольно отказывается от власти — слагает с себя венец и вручает его народу: «Теперь я ваш залог обратно вам вручаю; || Как принял я его, столь чист и возвращаю».

Однако, совершенно совпадая с Екатериной в характеристике Рурика, в образе которого Княжнин только художественно развивает, дорисовывает соответствующий образ её пьесы, он резко отступает от императрицы в трактовке Вадима. Вадим Княжнина — один из посадников вольного Новгорода, герой-полководец. Три года Вадим победоносно сражался с врагами Новгорода, вернувшись же в родной город, нашёл древнюю «вольность сограждан» уничтоженной, древние «права» ниспровергнутыми, а в тех «священных чертогах», где заседали новгородские посадники, — «велики будто боги, но равны завсегда и меньшим из граждан», — самодержавного князя — «властителя рабов». Остальные новгородские посад-

ники вынуждены волей или неволей примириться с этим, но не таков Вадим. Он спрашивает двух наиболее близких ему посадников, соискателей руки его дочери Рамиды, Пренеста и Вигора, как могут они жить, если не сумели сохранить свободы. Ответную реплику Вигора: «Как прежде, мы горим к отечеству любовью...» он гневно перебивает: «Не словом доказать то должно б — вашей кровью! || Священно слово толь из ваших бросьте слов. || Или отечество быть может у рабов?» Когда тот же Вигор говорит, что они «оплакивают» горестную участь отечества, Вадим негодующе отвечает: «Оплакиваете?.. О страшные премены! || Оплакиваете?.. Но кто же вы?.. Иль жены? || Иль Рурик столько мог ваш дух преобразить, || Что вы лишь плачете, когда ваш долг — разить?» Более мужественный Пренест указывает, что город наполнен варяжским воинством и что поэтому следует подождать «удобного случая», который может быть предоставлен богами. Но и это не удовлетворяет Вадима: «боги дали нам свободу возвратить: и сердце — чтоб дерзать, и руку — чтоб разить!» В своём непреклонном свободолюбии Вадим ощущает себя выше воли и власти богов, которые могут предать весь мир тиранам, но не в силах «поколебать» его души. Больше того, Княжнин прямо наделяет Вадима «гордым» богоборческим духом Прометея. Посадники Пренест и Вигор решаются пойти против Рурика, когда Вадим обещает тому, кто окажет себя более достойным звания гражданина, руку Рамиды. Но сам Вадим, горячий патриот, суровый защитник древней новгородской вольности, не движим никакими личными целями, абсолютно бескорыстен. Восставая на Рурика, он хочет не власти для себя, а возвращенья свободы народу. В своём бескорыстии антагонист Рурика ничуть не уступает последнему. Когда Рурик снимает с себя венец и предлагает народу, если он того хочет, возложить его на Вадима, Вадим с отвращением восклицает: «Вадима на главу! Сколь рабства ужасаюсь, || Толико я его орудием гнушаюсь!» Вообще борьба Рурика и Вадима дана не в плане традиционного противопоставления добродетели и порока, а осуществляется как столкновение двух противоположных политических идеологий, — монархической и республиканской, при чём сам автор не становится, как это обычно бывало в классицистической трагедии, явно на ту или другую сторону. Весь облик благостного, справедливого и милосердного Рурика, его поведение, отношение к нему народа словно бы призваны служить признанию правоты добродетельного монарха-самодержца. Но вместе с тем эти положительные качества царя только ещё резче подчёркивают героическое свободолюбие Вадима, который не соглашается никакой ценой продать вольность отечества, не хочет быть «рабом» даже самого добродетельного монарха. Подлинно свободолюбивым, республиканским пафосом дышат все патетические реплики и речи Вадима, как и некоторые речи его сторонников. Характеристика самодержавия, вложенная в уста Пренеста, исполнена прямо радищевской силы:

Какой герой в венце с пути не совратился?
Величья своего отравой упоен —
Кто не был из царей в порфире развращен?
Самодержавие повсюду бед содетель,
Вредит и самую чистейшу добродетель
И, невозбранные пути открыв страстям,
Дает свободу быть тиранами царям.

Сложность трагического содержания пьесы Княжнина особенно отчётливо проступает в эпилоге её, в сцене своеобразного политического диспута, который в присутствии вельмож, воинов и народа заводит победитель Рурик с побеждённым Вадимом, «поставляя» в качестве «судии» между ними свободное волеизъявление самого народа. Вадим говорит о «небесной красоте вольности»; Рурик исчисляет те блага, которые принесло народу его самодержавное правление. Вторичным победителем и здесь, как в бою, оказывается Рурик: коленопреклонённый «судия»-

народ умоляет Рурика попрежнему владеть им. Вадим оказывается в поистине трагическом одиночестве. Его войско разгромлено. Посадники Пренест и Вигор убиты. Его дочь Рамида с самого начала любит Рурика и любима им. Самому ему не дано умереть за свободу: он «пленник» ненавистного самодержца — носителя «гнусного бремени» царской власти, оскорбляющего его предложением примирения. «Для возвращенья вам потерянной свободы, || Почто не мог пролить всю кровь мою, народы!» — восклицает в отчаянии Вадим, обращаясь к народу; но и сам народ оказывается против него. Однако ничто не в силах сломить «гордый дух» непримиримого республиканца Вадима. Он отрекается от общества, которое «просит себе оков», отрекается от дочери. Вадим остаётся абсолютно один. Но героическая сила его духа так велика, что, дважды побеждённый, он в исходе трагедии по-своему торжествует над победителем. Величие духа Вадима «открывается» Рамиде: она угадывает его замысел и спешит предупредить его; в ней просыпается вольная новгородская гражданка, дочь своего отца — она закалывается. В отчаянье теперь Рурик: «О исступление, погибельное мне!» Зато Вадим — в восторге: «О радость! Всё, что я, исчезнет в сей стране! О дочь возлюбленна! Кровь истинно геройска!» Если в пьесе Екатерины Вадим, в конечном счёте, падал на колени перед Руриком, у Княжнина он обращается к нему с тем же гордым вызовом, с каким Росслав обращался к Христиерну: «В средине твоего победоносна войска || В венце, могущий все у ног твоих ты зреть, || Что ты против того, кто смеет умереть?» С этими словами Вадим закалывается. Трагедия заканчивается высокими тирадами потрясённого смертью Рамиды Рурика.

Классицисты всегда вкладывали то, что они считали «правдой», «истиной», в трагедию извне, делая рупором этой правды добродетельного героя, противопоставляемого олицетворению неправды — «злодею», «тирану». Такой внешней и абсолютной правды в «Вадиме» Княжнина нет, как отсутствуют в нём и традиционно-«злодейские» персонажи. Перед зрителем происходит на театральных подмостках борьба двух исторических правд, двух политических систем, двух идеологий, причём обе они находят себе одинаково героических и по-своему добродетельных защитников. Кто прав в этом трагическом борении — Вадим или Рурик, с кем должны быть симпатии зрителей, — это предоставляется решить им самим. Написанная «без сохранения правил» — «в подражание Шакеспиру», пьеса Екатерины о Рюрике и Вадиме являет собой типичный образец классицистической тенденциозности. «Вадим» Княжнина написан с соблюдением всех основных «правил» драматургии классицизма. Не лишён он и всех недостатков её: декламативности, риторичности, дидактизма, традиционно-любовной ситуации, механически привнесённой в трагедию и не связанной с существом её, и т. п. Однако и тут характерный штрих. Строго соблюдая в числе прочих единств и единство места, Княжнин переносит действие своей трагедии из дворца — царских «чертогов» — на новгородскую площадь («Действие в Новгороде на площади» — гласит авторская ремарка к «Вадиму»). «Переимчивость» Княжнина сказалась и в последней его трагедии. В построении многих ситуаций и сцен «Вадима», в поведении и речах заглавного героя звучат отголоски трагедий Корнеля («Цинна», «Сид») и, в особенности, «римских» трагедий Вольтера («Брут», «Смерть Цезаря»). Но вместе с тем в рамках классицистической трагедии Княжнин сумел достигнуть почти шекспировской широты в самой постановке проблемы трагического. Сложность постановки и разрешения этой проблемы в «Вадиме», столь отличающаяся от привычной прямолинейно-классицистической тенденциозности, была причиной и тех весьма различных, порой прямо противоположных истолкований идейного смысла трагедии, которые давались с самого момента её появления и до настоящего времени.

Сейчас же по окончании трагедии она была принята в придворном театре. Актёры уже начали разучивать роли; роль самого Вадима должен был исполнять известный актёр Плавильщиков. Однако развернувшиеся события французской революции побудили Княжнина взять пьесу обратно. Когда четыре года спустя и через два года после смерти Княжнина «Вадим» появился в печати (вышел отдельным изданием и одновременно был напечатан по распоряжению давней благожелательницы автора, кн. Дашковой, в очередном томе издававшегося Академией «Российского Феатра»), выяснилось, насколько осторожность Княжнина была своевременна и уместна. Представленная Екатерине трагедия Княжнина привела её почти в такое же возмущение, как появившееся за три года до того «Путешествие» Радищева. Крайнее раздражение императрицы было, вероятно, вызвано не только «язвительными» «изражениями» республиканских героев «Вадима», направленными против самодержавия и вообще монархического принципа; Екатерина не могла не заметить, что Княжнин своей пьесой явно полемизировал с её собственной трактовкой того же сюжета. Полемично было уже самое название трагедии Княжнина, в противоположность пьесе Екатерины, именем не Рюрика, а его антагониста, что с самого начала подчёркнуто выдвигало Вадима на первый план в качестве главного, основного героя пьесы. Привлечь к ответственности уже мёртвого автора Екатерина не могла. Гнев её обрушился на крамольную книгу. По решению Сената, заведомо инспирированному самой Екатериной, было постановлено трагедию Княжнина, «яко наполненную дерзкими и зловредными против законной самодержавной власти выражениями, а потому в обществе Российской империи нетерпимую, сжечь в здешнем столичном городе публично». Во исполнение этого отдельное издание «Вадима» было уничтожено, а из «Российского Феатра» выдраны соответствующие листы, притом с такой грубой поспешностью, что пострадали конец предыдущей и начало последующей пьесы. Снова мог быть перепечатан «Вадим Новгородский» только в 1871 г. П. А. Ефремовым в «Русской Старине» с пропуском четырёх стихов в речи Пренеста Вадиму (действие 2-е, явление 4-е), начиная стихом «Самодержавие повсюду бед содетель...» Полностью «Вадим» был опубликован только в 1914 г. В. Ф. Саводником, который смог выпустить его отдельным изданием, однако в ничтожном количестве — всего 325 экземпляров. В обществе ходили мрачные слухи о трагическом конце и самого автора «Вадима». Молодой Пушкин в наброске статьи по русской истории XVIII в. записал, очевидно, широко распространённое в тех близких к декабризму кругах, в которых он вращался до высылки из Петербурга, известие, что «Княжнин умер под розгами». Несколько позднее, в 1836 г, в «Словаре достопамятных людей» Бантыша-Каменского это достаточно глухое известие было изложено подробнее: «Трагедия Княжнина «Вадим Новгородский», — пишет Бантыш-Каменский, — более всех произвела шума: Княжнин, как уверяют современники, *был допрашиван* Шешковским, в исходе 1790 г. впал в жестокую болезнь и скончался 14 января 1791 г.». Слова *был допрашиван* напечатаны в словаре курсивом, что явно приближает их смысл (репутация Шешковского как «кнутобойцы» была общеизвестна) к записи Пушкина. Установить ошибочность этого сообщения было нетрудно: когда «Вадим» стал известен в правительственных кругах и дошёл до императрицы, его автора уже два года как не было в живых. Однако большинство исследователей не остановилось на этом и стало вообще пересматривать традиционную оценку «Вадима Новгородского» как антимонархического, революционного произведения. С точки зрения этих исследователей «Вадим» представляет собою по существу совершенно «невинное» произведение, которое не только не содержит в себе «ничего вредного», но, наоборот, прославляет в лице Рурика гуманного монарха, спасшего Новгород от раздиравших его междоусобий. Реакция Екатерины и некоторых современников, услышавших в трагедии Княжнина звуки революционного «набата», объясняется лишь «испугом» перед французской революцией. Появись «Вадим» десятью годами ранее, — и с ним ничего бы не произошло, как ничего не случилось с трагедией Николева «Сорена и Замир». С некоторыми вариантами именно так истолковывали трагедию Княжнина М. Н. Лонгинов, П. А. Ефремов, В. Я. Стоюнин, акад. Сухомлинов, В. Ф. Саводник и даже Плеханов. Споры о «Вадиме» возобновились и в наши дни. М. А. Габель в статье «Литературное наследство Княжнина», опубликованной в 1933 г., оспаривая точку зрения на Княжнина как на революционера, усмотрела в «Вадиме» «трактат-памфлет, скрытый под формой трагедии» и написанный Княжниным как одним из представителей «аристократической фронды», «оппозиционной Екатерининскому самодержавию». Свою точку зрения она подкрепляла сходством ряда высказываний «Вадима» с воззрениями одного из виднейших идеологов аристократической оппозиции Екатерине — кн. Щербатова. Н. К. Гудзий в статье «Об идеологии Княжнина», опубликованной два года спустя, убедительно показал несостоятельность как сопоставлений Княжнина с Щербатовым, так и вообще всей концепции М. А. Габель. В своём понимании трагедии Княжнина Н. К. Гудзий солидаризируется с мнением большинства исследователей и комментаторов «Вадима», считая, что «нет никаких оснований оспаривать господствующую точку зрения на «Вадима» как на произведение, основной смысл которого — апология просвещённой монархической власти, воплощавшейся на практике для Княжнина в деятельности Екатерины II, и нет никаких поводов подозревать в трагедии наличие какого-либо скрытого критического отношения к этой власти». Наоборот, Г. А. Гуковский (в своём учебнике по литературе XVIII в.) снова видит в «Вадиме» «антимонархическую

трагедию», явившуюся «естественным выводом из всего его творческого пути» (революционное звучание автор усматривает уже в «Росславе»), в речах же и репликах «республиканца, ненавистника тиранов» Вадима слышит голос «самого Княжнина», «обращающегося к своим современникам».

Каков же действительный идейный смысл «Вадима»? Прежде всего, был ли когда-нибудь сам Княжнин республиканцем? Как мы видели, ни о каком «антимонархизме» и «республиканизме» Княжнина в период написания им «Титова милосердия» (а значит и «Росслава») и торжественных речей, наполненных восторженными похвалами Екатерине, не может быть и речи. Но, как уже сказано, Княжнин явно не остался чужд общему идейному возбуждению, охватившему передовые, наиболее мыслящие круги русского общества под влиянием нарастающей и, в особенности, грянувшей революции во Франции. У нас есть данные, чтобы судить и о том, как это общее возбуждение отразилось на самом Княжнине. Революционные события во Франции заставили его взволнованно задуматься и над положением в России. О степени этой взволнованности лучше всего свидетельствует то, что он впервые в своей жизни взялся за перо публициста, написав вскоре после «Вадима», в конце 1789 г., не дошедшее до нас политическое сочинение под выразительным названием «Горе моему отечеству». Лично знавший Княжнина С. Глинка, как раз и упоминающий в своих мемуарах об этом его произведении, рассказывает вкратце и содержание его: «В этой рукописи страшно одно только заглавие... Главная мысль Княжнина была та, что должно сообразоваться с ходом обстоятельств и что для отвращения слишком крутого перелома нужно это предупредить заблаговременно устроением внутреннего быта России, ибо Французская революция дала новое направление веку». Всё это звучит достаточно определённо: революционером, врагом царей, монархии, подобно Радищеву, Княжнин в это время не стал: наоборот, он не хотел для России «слишком крутого перелома», т. е. повторения революционных французских событий. Но не отошёл Княжнин под влиянием революции, подобно Николеву, и от своих передовых общественно-политических взглядов, как они выражены в его творчестве 80-х годов. Наоборот, в нём возникает сознание необходимости для предотвращения революции «заблаговременного устроения внутреннего быта России», т. е., очевидно, конституционного ограничения самодержавной власти. Словом, в не дошедшем произведении Княжнина содержалось, очевидно, нечто подобное хорошо известному нам «Рассуждению» Фонвизина. Это ни в какой мере не делало Княжнина республиканцем, но вносило нечто новое в его политическую позицию, ставило его в оппозиционное отношение к екатерининскому режиму. Так это и было воспринято властями. По рассказу того же Глинки рукопись «Горя моему отечеству» попала «в руки посторонние», что, как добавляет мемуарист, «отуманило» последние месяцы жизни Княжнина и «сильно подействовало на его пылкую чувствительность». Из этого очень неопределённого, нарочито-затуманенного изложения можно, однако, заключить, во-первых, что сочинение Княжнина было пущено им по рукам и, во-вторых, что незадолго до смерти Княжнин действительно подвергся какому-то допросу, вероятно именно со стороны Шешковского. Другими словами, запись Пушкина о судьбе Княжнина, очевидно, была основана на каком-то реальном факте, хотя, скорей всего, и весьма сильно в дальнейшем преувеличенном. Нарастание в Княжнине оппозиционных настроений, видимо, вызвало к жизни и его трагедию «Вадим Новгородский», как мы видели, явно полемически обращённую против пьесы на аналогичный сюжет самой императрицы.

Что касается спора об идейном смысле «Вадима», то он ведётся не совсем по существу. Важно не только то, что х о т е л с к а з а т ь своей трагедией Княжнин, сколько то, что художественно с к а з а л о с ь ею. Основная же сила художественного впечатления трагедии заключается, конечно, не в образе Рурика, а в непреклонно-суровом, мрачно-величавом и безусловно героическом облике грозного, не идущего ни на какие уступки и компромиссы самодержавию, жертвующего всем во имя своих вольнолюбивых идеалов Вадима. Именно образ Вадима, независимо от того, положительно или отрицательно (по всем данным, отрицательно) относился Княжнин к республиканской идеологии, больше всего волновал его творческое воображение (отсюда и поставление Вадима в героический фокус трагедии, и название последней его именем). Именно в создании образа Вадима — первого в нашей литературе героического образа революционера-республиканца — заключается основная литературно-художественная заслуга Княжнина. Именно образом Вадима трагедия Княжнина прочно вошла в сознание современников и потомства. Об огромной впечатляющей силе этого образа лучше всего даёт представление та большая судьба, которую он имел в нашей последующей литературе. Уничтожение печатного текста «Вадима» (уничтожение неполное, ибо значительная часть экземпляров отдельного издания трагедии уже была распродана)

не помешало его рукописному распространению наравне с «Путешествием» Радищева. Достаточно широкую известность получил «Вадим» и в литературных кругах, что помогло воздействию образа заглавного героя трагедии Княжнина на сознание ряда последующих писателей, в числе которых оказалось несколько крупнейших литературных имён первой половины XIX в. По несомненным следам «Вадима» в самом начале XIX в. пишет свою повесть «Марфа Посадница» Карамзин. Под влиянием того же «Вадима» тема древнерусской (новгородской и псковской) вольности становится одной из излюбленных тем творчества писателей-декабристов. Рылеев прямо пишет «думу» под названием «Вадим». Молодой Пушкин начинает писать в период своей южной ссылки сперва трагедию, а потом поэму о Вадиме; юноша Лермонтов пишет посвящённую Вадиму поэму «Последний сын вольности». Всё это делает трагедию Княжнина одним из наиболее замечательных и влиятельных произведений нашей литературы XVIII в., являющихся переходным звеном к последующему нашему литературному развитию.

Творчество Капниста.

Наряду с комедиями Княжнина в самом конце века у нас появилась ещё одна выдающаяся стихотворная комедия-сатира «Ябеда», принадлежащая перу Капниста.

В литературной деятельности Василия Васильевича Капниста (1757—1823), одного из активнейших членов уже известного нам дружеского державинского кружка, ещё ощутимее, чем в творчестве самого Державина, сказалось сосуществование старых классицистических традиций с новыми литературными течениями.

Капнист восторженно прославляет «росска Пиндара», Ломоносова, мастерски вкрапляет строки из его «громких стихов» в оду, специально ему посвящённую. Но вместе с тем он заявляет, как и Державин, что «подражать исполину Ломоносову» «в восторгах пылких» — то же, что возноситься к облакам на восковых крыльях Икара. Безусловно ближе Капнисту переходящий «в тон из тона» «певец Фелицы», но с ним литературная позиция Капниста совпадает только частично. Одним из излюбленных поэтических видов Капниста является жанр элегической оды (см. его многочисленные оды-элегии на смерть близких и друзей), восходящий к стихам на смерть князя Мещерского. Но основная поэтическая сфера Капниста — «простые напевы» «чувствительного сердца», «воспевание «любви и дружбы», изящный горацианский эпикуреизм, довольство малым, мирное наслаждение немудрёными радостями всего сущего. В одной из своих горацианских од» (переводы и подражания Горацию составляют один из центральных разделов его творчества), «Желания стихотворца», поэт, противопоставляя себя «наперсникам счастья», пишет:

Но я, я сыт укругом хлеба,
Доволен кружкой кислых щей [1],
И больше не прошу от неба,
Как чтобы в бедности моей
Хранило мне здоровье цело,
Ум свежий и душевный мир;
И век пресекло б престарелой,
Бесчувственный ко звуку лир.

В другой «горацианской оде» — «Певцу Фелицы», обращённой непосредственно к Державину и опубликованной в 1806 г., Капнист подчёркивает своё полное равнодушие к политическим бурям и потрясениям, к историческим судьбам мира:

Пусть Галл Европой потрясает,
Британец всех на море бьет,
От рая Пий ключи теряет —
Да мне до них и нужды нет.

В противовес «российским орлам» — вдохновенным певцам славы и «великих дел» — Ломоносову, Державину, — себя, как поэта, Капнист любит сопоставлять с пчёлкой, которая «смеет жужжать» лишь тихую песню, с «легкокрылым мотыльком».

Кверху жаворонок вьется;
Над горой летит сокол;
Выше облаков несется
К солнцу дерзостный орёл;
Но летает над землёю
С мягкой травки на цветок
Нежной пылью золотою
Отягченный мотылёк —

так начинается одна из «анакреонтических од» Капниста (другой большой раздел его творчества) «Мотылёк», не случайно появившаяся в альманахе Карамзина «Аониды» и совершенно отвечающая поэтическим принципам карамзинизма (см. ещё стихотворение 1818 г. «Различность дарований»). Из всех писателей, выросших и сложившихся на почве русского классицизма, Капнист, пожалуй, наиболее полно и художественно-органично вошёл в эту поэтику. «Стих его отличался необыкновенной мягкостью и гладкостью для своего времени, в элегических одах его слышатся душа и сердце», — отзы-

[1] Название кваса.

вался о поэзии Капниста Белинский. Поучительно сопоставить в этом отношении хорошо нам известное описательное стихотворение Державина «Евгению. Жизнь Званская» и одно из наиболее характерных и удавшихся стихотворений Капниста «Обуховка», также посвящённое описанию жизни поэта в излюбленном своём украинском поместье около Полтавы, на берегу реки Псёл. Державин в своих стихах весь обращён во-вне, проводит перед глазами читателя ряд картин пышной природы и сытого, обильно-роскошного быта, выписанных с необычайной красочностью, яркой зрительной ощутимостью. Капнист рисует в своих стихах переживания лирически углублённого в себя мечтателя, уединившегося в сельский «приютный дом под соломой». Пейзажи даются им не сами по себе, а в неразрывной связи с чувствованиями и меланхолическими размышлениями созерцающего их поэта — с его «скорбными думами» и светлой примирённостью. Завершаются стихи характерным описанием вечерних небес, померкших полянок и рощ, всплывающей на лёгком облаке «спутницы ночей» — луны и мирного семейного кладбища — «священной господней нивы», на которой скоро предстоит возлечь и самому «унылому» поэту. Однако при всей своей близости к поэтике сентиментализма и возникающего на её почве мечтательного романтизма в духе молодого Жуковского, Капнист сумел сохранить и те качества, которые вынес из тесного и длительного литературного общения с античными авторами, в частности и в особенности с Горацием: художественное изящество и простоту языка, пластичность образов, чувство меры, тонкий эстетический вкус. Его подражания древним — лучшее, что мы имеем в этом роде до Батюшкова и молодого Пушкина. «Кто хочет писать, чтоб быть читанным, тот пиши внятно, как Капнист, вернейший образец в слоге», — признавал сам Батюшков. И действительно, именно Капнист явился наиболее непосредственным зачинателем нашей «лёгкой поэзии» первых десятилетий XIX в., тем соединительным звеном, которое связало наш классицизм XVIII в. с так называемым «неоклассицизмом» Батюшкова. Но наряду со всем этим была в творчестве Капниста и другая грань, которой он вплотную примыкал к старому литературному направлению, продолжая и развивая одну из основных традиций нашей классицистической литературы XVIII в. «Русский Гораций», каким он ощущал себя сам и как почтительно величали его современники, при всём преклонении перед своим античным двойником, резко осуждал в нём лесть по отношению к сильным мира сего, в частности, к «врагу человечества» императору Августу (см. «Оду на пиитическую лесть», опубликованную только в наши дни, в издании 1941 г.). Величайший из поэтов — тот, «чья звонка лира, изобличая злобу мира, гремит лишь правдой в слух царей», — заявляет Капнист в этой же оде, включая во 2-ю и 3-ю её строфы переложение того самого «якобинского» 81-го псалма, перевод которого причинил было столько неприятностей Державину. Столь характерная для представителей нашего классицизма потребность «изобличать злобу мира», «греметь правдой в слух царей» неоднократно возникала и в Капнисте. В лирике-мечтателе то и дело пробуждался поэт-гражданин, исполненный общественного негодования, гневного обличения зла и пороков. Но эти вспышки так же быстро и затухали. Для кантемировски-последовательного продолжения и разработки этой стороны своего творчества у Капниста, видимо, не хватало ни идейной выдержки, ни сатирического темперамента. Одним из первых произведений Капниста была «Сатира I» (судя по заглавию, за ней должны были последовать и другие), написанная им в 1777 г. и опубликованная в 1780 г. в журнале «Санкт-Петербургский Вестник». Капнист продолжает в ней линию сатирической журналистики конца 60-х — начала 70-х годов. Резко нападает он при этом и на целый ряд современных ему литераторов, начиная с льстиво-казённого поэта-одописца Рубана, которого, по его словам, нельзя принудить «не ставить на подряд за деньги гнусных од и рылом не мутить кастальских чистых вод». Сатира Капниста вызвала резкие нападки на автора, и вот три года спустя он перепечатывает её в «Собеседнике любителей российского слова» в смягчённом виде, с устранением слишком очевидных «личностей» и главное под весьма выразительно изменённым заглавием: «Сатира первая и последняя». Но в том же 1783 г. был опубликован указ Екатерины о закрепощении украинских крестьян, ранее бывших свободными. В ответ на это Капнист слагает замечательную «Оду на рабство» — самое сильное антикрепостническое стихотворение во всей нашей поэзии XVIII в., за исключением оды «Вольность» Радищева. Однако напечатать свою оду, действительно исполненную весьма откровенных и крайне резких выпадов против Екатерины, только отчасти прикрытых похвалами ей, Капнист не решился, а опубликовал вместо неё другую, восторженную оду той же Екатерине, написанную им три года спустя совсем в ином духе. Новая ода называется «На истребление в России звания раба» и вызвана всего лишь тем, что Екатерина приказала в оффициальных документах и обращениях на высочайшее имя вместо прежнего «раб» писать «верноподданный». Очень яркой вспышкой сатирического дарования Капниста была и его комедия «Ябеда».

«Ябеда». Как позднее пьеса Сухово-Кобылина «Дело», «Ябеда» была подсказана Капнисту его непосредственным соприкосновением с тогдашним судопроизводством. Ещё с 1786 г. он вёл длительное тяжебное дело, начатое ещё его матерью с одной помещицей, неправо присвоившей себе имение, принадлежавшее его брату. Личный опыт поэта, столкнувшегося со всей «гнусностью мздоимства и ябеды», гос-

подствовавших в судах того времени, дал ему возможность развернуть в резких сценических образах и тем как бы завершить, художественно подытожить одну из основных сатирических тем нашей литературы XVIII в., поставленную ещё Кантемиром и усиленно разрабатывавшуюся на протяжении всего столетия. С небывалой смелостью и силой обличения Капнист выводит на сцену «шайку» судейских чиновников — от председателя судебной палаты до её секретаря, — действительно, представляющих собой шайку беспардонных взяточников и мошенников, которые за деньги делают всё, что хотят, нагло «крутят» указы в нужную им сторону, умеют такой «закон прибрать», чтобы оправдать виноватого и сделать невинного виновным. Как и полагается автору-классицисту, Капнист знакомит с ними зрителей, начиная уже с перечня действующих лиц, для которого им подобрана целая красноречивая серия имён-характеристик: председатель гражданской палаты — Кривосудов, прокурор — Хватайко, секретарь — Кохтин, члены — Бульбулькин, Атуев и т. д. Это предварительное знакомство расширяется и углубляется в беспощадной характеристике, которую даёт представителям правосудия один из второстепенных работников суда, — единственный честный человек из всех судейских, — Добров, воочию видящий всю гнусность того, что творится вокруг, но бессильный чем-либо помешать этому. «Изрядно эту мне ты шайку описал! Какая сволочь!» — замечает на это Доброву Прямиков. Но автор не ограничивается только описанием сочленов этой шайки. Он показывает в действии механизм тогдашнего судопроизводства: «Все возможные сатурналии и вакханалии Фемиды, во всей наготе, во всём бесчинстве своём раскрываются тут на сцене гласно и торжественно», — замечал позднее о комедии Капниста в пушкинском «Современнике» 1836 г. П. А. Вяземский. Действительно, перед зрителями проходит яркая картина пьяной оргии в доме председателя суда, на которой подкупленными судейскими предрешается участь Прямикова. В разгаре её участники исполняют своеобразный гимн взяточников. Запевает прокурор Хватайко:

Бери, большой тут нет науки;
Бери, что только можно взять.
На что ж привешены нам руки,
Как не на то, чтоб брать?

Все остальные дружно и с увлечением подхватывают: «Брать, брать, брать». В последнем 5-ом акте на сцене происходит и само судебное заседание — злая и смелая пародия на подлинное судопроизводство. Вопреки тому, что все права бесспорно на стороне Прямикова, участники заседания без всякого колебания подписывают решение в пользу его противника, носящего выразительную фамилию Праволо́в. Правда, в самом конце пьесы порок наказывается и добродетель торжествует. Неожиданно приходит бумага из Сената, требующая взятия ябедника Праволо́ва под стражу, и другая, согласно которой вся гражданская палата отдаётся под суд. Но чисто механический характер подобной развязки был слишком очевиден. Да и в иронической заключительной реплике, которую подаёт Добров, подхватывая слова служанки Кривосудова Анны: «Авось либо и всё нам с рук сойдёт слегка», зрителям прямо подсказывается, что так оно и случится:

Впрямь моет, говорят, ведь, руку де рука,
А с уголовною гражданская палата,
Ей-ей частёхонько живет за панибрата.
Не то, при торжестве уже каком ни есть,
Под милостивый вас поддвинут манифест.

Неудивительно, что когда законченная около 1796 г. «Ябеда» появилась в 1798 г. на сцене, она имела шумный успех у публики, но вместе с тем вызвала бурное негодование со стороны правящих бюрократических кругов. В результате, после четырёх представлений, пьеса была

«высочайше» запрещена. Капнисту удалось было выпустить её отдельным изданием (с некоторыми цензурными купюрами), посвятив новому императору Павлу I. Но и это не помогло: весь тираж пьесы был конфискован. На публичной сцене «Ябеда» была возобновлена только в 1805 г. Комедия Капниста, по словам Белинского, «принадлежит к исторически важным явлениям русской литературы, как смелое и решительное нападение сатиры на крючкотворство, ябеду и лихоимство, так страшно терзавшие общество прежнего времени». Однако помимо чисто общественного пьеса Капниста имела и немалое историко-литературное значение. «Ябеда» написана по всем правилам классицизма: с традиционной любовной фабулой, с разделением действующих лиц на прямолинейно добродетельных и прямолинейно порочных, с соблюдением единств и т. д. Сам Капнист преемственно возводит свою пьесу к комедиям Княжнина. В предисловии к одной из своих позднейших трагедий «Гиневра» он замечает: «Если бы почтенный господин Княжнин в прекрасном «Хвастуне» своем не доказал на опыте возможность писать комедии в стихах простым, разговорным наречием, то я бы не осмелился приняться за «Ябеду». Но в рамках классицистической комедии Капнисту удалось дать пьесу, насыщенную большим и правдивым социальным содержанием. Провинциальный город «Ябеды» и его хозяева чиновники представляют собой широкое обобщение бюрократической действительности того времени, являясь прямым предварением города гоголевского «Ревизора». Не случайно гимн взяточников из комедии Капниста Островский вложил в уста одного из персонажей своего «Доходного места».

Несомненным шагом вперёд по сравнению с комедиями Княжнина является и язык «Ябеды». Комедия Капниста написана ещё более «простым разговорным наречием», т. е. ещё более реалистическим языком, с ещё большим использованием пословиц, народно-поговорочных выражений, народных слов и т. п. Подобно Державину, автор употребляет подчас и слова, заимствованные из местных народных говоров («зетить» — высматривать, «щечить» — брать, поживиться и т. п.). В свою очередь, многие отдельные стихи и выражения «Ябеды», по свидетельству современников, сделались «народными» — получили широкое пословичное распространение.

Драматургическая деятельность Плавильщикова. Драматургия Николева, Княжнина, Капниста в основном осуществлялась в рамках поэтики классицизма. Решительным противником классицизма выступает выдающийся актёр и драматург конца XVIII и начала XIX в. Плавильщиков. Плавильщиков подхватил и замечательно продолжил и развил призывы Лукина к созданию русского национального театра. Подобно Лукину, Плавильщиков горячо ратовал за появление пьес, отражающих «свою», русскую действительность. Однако, выступив в литературе примерно двумя десятилетиями позже Лукина, после не только комедий Верёвкина и пьес из русской жизни и быта ряда второстепенных драматургов, но и «Недоросля» Фонвизина, Плавильщиков уже не удовлетворялся «склонением» иностранных подлинников на русские нравы, а требовал создания русской самобытной драматургии на национально-исторической и национальной основе.

Пётр Алексеевич Плавильщиков (1760—1812) был сыном московского купца, но с детства рос в атмосфере передовых, радикально-демократических идей эпохи. Своим человеком в доме его отца был профессор Московского университета Д. С. Аничков, автор «вольнодумной» диссертации по истории религии, публично сожжённой палачом на Лобном месте в Москве. Аничков обратил внимание на выдающиеся способности мальчика, и по его настоянию он был отдан в московскую университетскую гимназию, затем окончил курс в университете. Студентом Плавильщиков особенно сблизился с П. И. Страховым, будущим профессором физики, переводчиком «Эмиля» Руссо. Уже в университете Плавильщиков стал увлекаться театром, сам участвуя в театральных представлениях. В начале 80-х годов он сделался профессиональным актёром и вскоре приобрёл широкую популярность. Помимо крупного артистического дарования (особенно силен Плавильщиков был в амплуа положительных трагических героев и резонеров), он отличался очень большой образованностью: владел несколькими языками, был широко осведомлён в вопросах литературы и искусства. Позднее преподавал в Академии художеств и в I кадетском корпусе русскую словесность «по собственному своему начертанию», а в горном корпусе — риторику «своего собственного сочинения». Готовясь к актёрскому поприщу, Плавильщиков проводил целые ночи над чтением Шекспира, раз-

учивая наизусть его трагедии и стремясь найти им соответствующее сценическое воплощение. Сделавшись актёром, Плавильщиков одновременно начинает работать и в области литературы. В 1782 г. он издаёт журнал «Утра», в котором был опубликован ряд сатирических произведений антидворянского и антипомещичьего характера, продолжающих до известной степени традиции «Трутня» и «Живописца» Новикова. Открывается журнал стихами, в которых добродетельным «пахарям» — крестьянам — противопоставляется «мутящий» их покой «владелец» — помещик, «надменному уму» которого мечтается, «что жизнь сотворена людей ему подвластных к успеху воль его сластолюбивых страстных», который сидит «возвышен на троне роскоши», «в деревню целую богато облечен, и бархат злотошвен имеет под ногами, раскрашен, испещрен крестьянскими слезами». В конце 1791 г. Плавильщиков в компании со знаменитым актёром Дмитревским и молодыми литераторами И. А. Крыловым и А. И. Клушиным основал собственную типографию. С 1792 г. в ней начал выходить знаменитый журнал Крылова и Клушина «Зритель». Ближайшее участие в «Зрителе» принимал и Плавильщиков. Открылся журнал статьёй Плавильщикова «Нечто о врождённом свойстве душ российских». Статья исполнена горячего патриотизма и чувства гордого национального достоинства. Плавильщиков решительно возражает тем, кто рассматривает русскую культуру только как подражание Западной Европе: «Есть ли бы российский народ отличался от всех племен земнородных единым только подражанием и никакой другой способности не имел, то чем бы он мог удивить вселенную, которая смотрит на него завистными глазами?» Учиться — ещё не значит подражать. Ученик зачастую «бывает несравненно знающее своего учителя». Именно таким учеником и явилась Россия. С огромной силой убеждённости подчёркивает Плавильщиков творческий дух и всестороннюю одарённость русского народа: «Русский всё понимать удобен». Подтверждает он это и примерами из русской литературы: «Обвиняют Ломоносова, что он подражал иногда Гинтеру, но Ломоносовы оды таковы, что Гинтер кажется подражателем Ломоносову. Останавливается Плавильщиков и на наших самоучках из народа: «У нас крестьянин сделал такую тинктуру, какой вся Ипократова и Галенова учёность не выдумывали... Костоправ в Алексеевском селе есть камень претыкания всей хирургии... Кулибин и тверский механик Собакин суть два чуда в механике...» Объясняется же высокомерно-снисходительное отношение к русскому народу со стороны иностранцев и иных испорченных «модным воспитанием» дворянско-помещичьих сынков тем, что «Россияне велики в делах; а в описаниях об них весьма скромны». Наряду со скромностью «отменным свойством» россиян Плавильщиков считает «неустрашимость», при чём интерпретирует это в духе соответствующих высказываний Ломоносова и Державина. «Были, — пишет он, — народы храбрые, жаждущие воевать и побеждать, как то римляне. Они били весь свет по склонности и охоте к войне; но россияне не для того бьют врагов, что они охотники драться: а для того, чтоб их самих не били... россияне не есть народ воинствующий, но народ побеждающий. Храбрость и отвага их основательны; а неустрашимость преславна». «Россияне, — заканчивает свою замечательную статью Плавильщиков, — во всех состояниях и сословиях неустрашимы, правдивы, славолюбивы, и об ней скромны, великодушны, жалостливы, быстропонятны ко всему, благочестивы без суеверий, терпеливы и веселы; а главное их свойство, что они во всём тверды. Не отрицаю и слабостей, а может быть и самых пороков; но они при блистании сих великих добродетелей не весьма приметны; да и описывать их нет мне нужды, поколику главное российское свойство есть доброе». Все эти взгляды легли в основу опубликованной вскоре в том же «Зрителе» обширной (продолжалась в нескольких книжках) статьи Плавильщикова «Театр» — «рассуждение о Российском Зрелище», — имеющей чрезвычайно важное принципиальное значение и лучше всего определяющей его собственную литературную позицию. Основное требование Плавильщикова — создание русского национального репертуара: «Отечественность в театральном сочинении, кажется, должна быть первым предметом: что нужды россиянину, что какой-нибудь Чингис-хан татарский был завоевателем Китая и он там много наделал добрых дел... Какая нам нужда видеть какую-то Дидону плачущую в любви к Энею и беснующегося Ярба от ревности?.. Надобно наперед узнать, что происходило в нашем отечестве. Кузьма Минин купец — есть лицо достойнейшее прославления на театре, его твёрдость, его любовь к отечеству, для коего жертвовал он всем, что имел; непреодолимое мужество князя Пожарского и благородный его поступок при возведении на царство законного наследника извлекли бы у всех зрителей слезы, наполнили бы их души и сердца восхищением; и всё сие послужило бы совершенным училищем, как должно любить отечество». Другими словами: театр должен стать школой патриотизма. В своей статье Плавильщиков традиционно превозносит Сумарокова, но все его симпатии — на стороне новой буржуазной драматургии. «Плач, со смехом соединенный, называют драмой, где однакож первым основанием есть плачевное действие, и не знаю для чего против сего рода зрелищ вооружался Вольтер и отец нашего театра Сумароков. Но есть ли рассудить по естеству вещей, то всяк со мною согласится, что невозможно человеку провести сутки в одном рыдании и плаче; и сколь бы он огорчен не был, бывают минуты успокоения и самой улыбки; равномерно нельзя также целые 24 часа хохотать во все горло или хотя тихо смеяться; выйдет час важного препровождения времени. И так, кажется, драмы не напрасно названы почетными детьми театра; они ближе трагедий к природе и производят улыбку благороднее и приятнее комического смеха». В соответствии с этим Плавильщиков решительно выступает про-

тив «правилодателей» и правил классицистической драматургии (в том числе и против знаменитых единств). Все эти теоретические положения он стремится осуществить и в своей драматургической практике.

До нас дошло двенадцать пьес самого Плавильщикова: четыре трагедии, шесть комедий и две драмы. Сам же он выступал в них и как актёр. Начал Плавильщиков трагедиями. Первые три из них написаны ещё по старым рецептам классицистической драматургии. Но последняя — «Ермак», поставленная на сцене в самом начале XIX в. (в 1803 г.), полностью отвечает новым идеям и взглядам Плавильщикова: написана на национально-исторический сюжет, прозой, без соблюдения единств, в пятом акте на сцене происходит сражение и т. п. Однако наибольшее значение в драматургическом наследии Плавильщикова имеют две его комедии-драмы — «Бобыль» (1790) и «Сиделец» (время её постановки точно неизвестно; опубликована в 1807 г.). Фабула «Бобыля» несложна. Неимущий крестьянин, бобыль Матвей, любит дочь старосты Анюту и любим ею, но родители хотят выдать Анюту за малоумного сына богатого крестьянина. При содействии добродетельных господ — помещиков пьеса заканчивается счастливым соединением влюблённых Крестьянские персонажи, как мы видели, постоянно фигурировали в комической опере; «Бобыль» является первой «серьёзной комедией» из крестьянской жизни с положительным героем — крестьянином-батраком, с обличительно-сатирическим изображением деревенского богатея, с развёрнутым и довольно убедительным показом крестьянского быта и нравов. Ещё интереснее в этом отношении комедия «Сиделец» из купеческой жизни. Рост и усиление на протяжении XVIII в. класса торговцев даёт себя знать и в литературе. Сильнее всего это сказывается именно в драматургии. По подсчёту одного из новейших исследователей, С. Ф. Елеонского, на протяжении последних десятилетий XVIII в. было написано больше двадцати пьес, изображающих типы и нравы купечества. Среди них комедия Плавильщикова «Сиделец» является наиболее значительной. В пьесе развёрнута широкая и выписанная с большим знанием дела в резко обличительных тонах картина быта патриархальной купеческой семьи — «семейки православной», которая, по словам её главы, купца Харитона Авдуловича, живёт «по старине, со всячинкой». Действительно, за внешней благообразностью большинства персонажей пьесы скрываются весьма мало благовидные их поступки. Сам Харитон — бессовестный мошенник, ничем не брезгающий для своего обогащения. Его покойный товарищ, которого сам он называет своим «благодетелем», поручил ему сына Андрея. Харитон посадил Андрея приказчиком — «сидельцем» в свою лавку, воспользовавшись его неопытностью, запутал его в делах и собирается отнять у него принадлежащий ему дом. Под пару Харитону его супруга Мавра Трифоновна и богатый петербургский купец Викул Софронович, за которого они хотят выдать свою дочь Парашу. Но Параша любит Андрея и любима им. К благополучному исходу приводит всё добродетельный «купецкий голова» Праводелов. Для того чтобы склонить на свою сторону Праводелова, который «часто вступается за сирот», Харитон по совету Викула даёт ему взятку. Праводелов делает вид, что принимает её, но в финале уличает Харитона во всех его грязных делишках. Андрей всё прощает ему, получает руку Параши, а Викул с позором изгоняется. По своим художественным качествам пьеса Плавильщикова о купеческом злонравии не может идти ни в какое сравнение с пьесой о дворянском злонравии — «Недорослем» Фонвизина, но Плавильщикову удалось приоткрыть уголок того «тёмного царства», которое так полно покажет несколькими десятилетиями спустя в своём творчестве Островский, отдалённым предшественником которого он и является (некоторые исследователи видят прямое сходство между «Сидельцем» и знаменитой пьесой Островского «Бедность не порок»).

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ

Театральные пьесы Николева в собрание его сочинений, вышедшее при его жизни («Творения», ч. 1—5, М. 1795—1798) и с тех пор не переиздававшееся, не вошли. Комическая опера «Розана и Любим» напечатана в «Российском Феатре», ч. 22, СПБ. 1788, стр. 5—109; трагедия «Сорена и Замир» — там же, ч. 9, СПБ. 1787, стр. 235—323. «Избранные стихотворения» — в «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгерова, вып. V, СПБ. 1895, стр. 785—805 и вып. VI, СПБ. 1897, стр. 322. О Николеве: А. Чебышев, «Н. П. Николев. Историко-литературный очерк». Воронеж, 1891 (отрывок дан в «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгерова); А. П. Кадлубовский, «Сорена и Замир» Николева и трагедии Вольтера», «Известия отделения русского языка и словесности Академии наук», т. XII, кн. 1, 1907, стр. 185—204.

Последнее по времени собрание сочинений Княжнина — в изд. Смирдина, т. I—II, СПБ. 1847—1848 (сюда вошли все пьесы Княжнина, за исключением неопубликованной до сих пор «Ольги» и «Вадима Новгородского»). «Вадим Новгородский» издан отдельно в 1914 г., с предисловием В. Саводника (основной текст дан по списку, с вариантами печатного текста); он же полностью включён в «Русскую литературу XVIII в.», под ред. Г. А. Гуковского, Л. 1937. Рукопись «Ольги» хранится в рукописном отделении библиотеки им. В. И. Ленина в Москве, № 52 (2968). Избранные стихотворения Княжнина изданы в «Русской поэзии», под ред. С. А. Венгерова, вып. IV, СПБ. 1894, стр. 747—758 (тут же биографический очерк Княжнина из издания 1817 г. и выдержки из статьи о нём Галахова), и вып. VI, СПБ. 1897, стр. 222—225 (перечень статей о Княжнине). Из литературы о Княжнине наиболее значительны работы: А. Галахов, «Сочинения Княжнина» («Отечественные записки», 1850. № 4, 8 и 12, отд. V, стр. 25—56, 23—81 и 53—70); В. Я. Стоюнин, «Княжнин-писатель» («Исторический Вестник», 1881, т. V. стр. 425—454 и 735—764); Ю. Веселовский, «Идейный драматург екатерининской эпохи. Княжнин и его трагедии» (в книге Ю. Веселовского «Литературные очерки», т. I, М. 1900, стр. 348—379); И. И. Замотин, «Предание о Вадиме Новгородском в русской литературе», Воронеж, 1901, и новейшие статьи: М. Габель, «Литературное наследство Я. Б. Княжнина» (обзор) в сб. «Литературное наследство», кн. 9—10, М. 1933, стр. 359—369) и полемизирующая с ней статья Н. Гудзия (Об идеологии Княжнина» (Там же, кн. 19—21, М. 1935, стр. 659—664); Б. В. Нейман «Комедии Я. Б. Княжнина» (в сб. «Проблемы реализма в русской литературе XVIII века», под ред. Н. К. Гудзия, М. — Л. 1940, стр. 121—182.

«Ябеда» Капниста неоднократно переиздавалась, полностью включена в «Русскую литературу XVIII века» под ред. Г. А. Гуковского и в избранные сочинения Капниста, вступительная статья, редакция и примечания Б. И. Коплана, Л. 1934. О ней: Г. З. Кунцевич, «Ябеда», комедия В. В. Капниста» («Известия отделения русского языка и словесности Академии наук», т. XI, кн. 3, 1906, стр. 205—258; статья носит по преимуществу текстологический характер).

Сочинения Плавильщикова изданы в четырёх частях, СПБ. 1816. О нём: А. Сиротинин, «П. А. Плавильщиков, актёр и писатель прошлого века. Очерк по истории русского театра» («Исторический вестник», 1891, август, стр. 415—466).



Радищев.

Оппозиционные ноты и голоса прорываются то там, то здесь сквозь всю нашу литературу XVIII в., звучат и в сатирах Кантемира, и в баснях Сумарокова, нарастают и усиливаются в сатирических журналах Новикова, в комедиях Фонвизина, в сатирических одах Державина В творчестве Радищева, в этом отношении завершающем собой всё развитие нашей литературы XVIII в., эти разрозненные ноты не только сливаются в могучий, громовой гул, но и обретают новое качество — прямой ре-

волюционной направленности. Знаменитое радищевское «Путешествие из Петербурга в Москву» было первым подлинно революционным произведением нашей художественной литературы. Радищев, как автор его, является родоначальником революционной мысли и революционного чувства в нашей литературе, первым в славной плеяде деятелей русской революции, которыми вправе гордиться наша родина. «Нам больнее всего видеть и чувствовать, каким насилиям, гнёту и издевательствам подвергают нашу прекрасную родину царские палачи, дворяне и капиталисты, — писал в 1914 г. в статье «О национальной гордости великороссов» Ленин. — Мы гордимся тем, что эти насилия вызывали отпор из нашей среды, из среды великоруссов, что *эта* среда выдвинула Радищева, декабристов, революционеров-разночинцев 70-х годов, что великорусский рабочий класс создал в 1905 году могучую революционную партию масс, что великорусский мужик начал в то же время становиться демократом, начал свергать попа и помещика» (Соч., т. XVIII, изд. 3-е, стр. 81).

Первым среди памятников, воздвигнутых после Великой Октябрьской социалистической революции благодарным советским народом своим великим предкам, был памятник первенцу революции, стоявшему у самых истоков нашего революционного движения, — Радищеву.

Жизнь. Личность. Миросозерцание.

Александр Николаевич Радищев (1749—1802) родился в богатой помещичьей семье, в селе Верхнем Аблязове (ныне Кузнецкого района Пензенской области) [1]. В Аблязове прошли и ранние детские годы Радищева. Первыми пестунами мальчика были крепостные его отца: нянюшка Прасковья Клементьевна, которую он тепло вспоминает впоследствии в одной из глав «Путешествия», и дядька Пётр Мамонтов, по прозвищу Сума. Мальчик рос в окружении могучей поволжской природы, в мире народного творчества, интерес и любовь к которому он сохранил на всю жизнь, в атмосфере народных сказок, рассказывавшихся ему нянюшкой и дядькой, народных песен.

Не могли не доходить до мальчика, хотя бы от тех же крепостных, и рассказы о помещичьем гнёте и произволе, которые царили в то время вокруг. Не случайно изображения некоторых жестоких помещиков в «Путешествии» очень напоминают фигуру тогдашнего соседа Радищевых В. Н. Зубова (поместье его находилось всего в шести верстах от Аблязова), который дочиста обобрал своих крестьян, кормил их из общих корыт, как скотину, сажал на цепь в специально устроенный острог и т. п. Совсем иными, резко не похожими на окружающее были отношения к крестьянам родителей Радищева. Недаром в течение многих лет в так называемых «ревизских сказках» по Верхнему Аблязову не значится ни одного беглого крестьянина и ни одного сосланного помещиком на поселение. Мало того, во время пугачёвского восстания радищевские крестьяне помогли своему помещику скрыться в окрестном лесу; малолетних же детей его — младших братьев и сестёр Радищева — деревенские женщины прятали у себя, замазав им лица сажей, чтобы придать вид крестьянских ребятишек. Грамоте мальчик Радищев был обучен тем же его дядькой Петром Сумой. Когда мальчику исполнилось шесть лет, к нему был нанят гувернёр-француз, оказавшийся впоследствии беглым солдатом. Для продолжения образования родители отправили сына в Москву к дяде М. Ф. Аргамакову, бывшему в родстве с директором только что открывшегося московского университета. Радищев воспитывался и учился вместе с детьми Аргамаковых. Гувернёром их был француз, бывший советник руанского департамента, убеждённый республиканец, вынужденный в силу этого покинуть родину. Уроки им давали лучшие профессора московского университета. Вскоре после дворцового переворота 1762 г. Радищев был зачислен в Пажеский корпус. Образовательная часть в корпусе была поставлена отнюдь не высоко: все учебные предметы преподавались одним учителем-французом, да и не в учении было дело. Задача корпуса заключалась в том, чтобы навести на пажей придворный лоск. Питомцы корпуса должны были дежурить во дворце, прислуживая самой императрице и членам царской семьи (принимали от лакеев кушанья и напитки и подавали их к «высочайшему» столу, были на посылках у императрицы и т. п.). Радищев мог здесь видеть и наблюдать многое, что послужило ему впоследствии в «Путешествии» благодарным материалом для изображения раболепной дворцовой атмосферы и развратных придворных нравов. В корпусе Радищев, очевидно, выдавался своими способностями. Когда Екатерина в связи со своими законодательными проектами приказала в 1766 г. выделить шесть пажей с целью посылки их в Лейпциг для изучения права, среди них оказался и Радищев. В Лейпциге Радищев пробыл около пяти лет, слушая лекции в универси-

[1] Место рождения Радищева до последнего времени не было точно установлено. Новейшие разыскания свидетельствуют, что этим местом было именно село Верхнее Аблязово.

тете одновременно со своим ровесником по годам, но старшим по курсу — Гёте. Позднее Радищев восторженно зачитывался «Вертером» Гёте, но в Лейпциге они едва ли знали друг друга. По инструкции, составленной самой Екатериной, русские студенты должны были обучаться в Лейпциге «латинскому, немецкому, французскому и, если возможно, славянскому языкам... моральной философии, истории, а наипаче праву естественному и всенародному и несколько в Римской империи праву. Прочим наукам обучаться оставить всякому на произволение». В прохождении обязательных предметов Радищев, согласно отзывам, «превзошёл чаяния своих учителей»; кроме того он полностью использовал предоставленное ему инструкцией право пополнить по своему желанию предписанную программу обучения. Особенную склонность обнаружил он к естественным наукам, приобретя весьма основательные знания в области химии и медицины. Наряду с этим Радищев и его товарищи усиленно занимались самообразованием, в частности чтением и изучением французских философов-материалистов. Настольной их книгой сделалась вышедшая за несколько лет до того знаменитая работа французского материалиста и атеиста Гельвеция «Об уме» («De l'Esprit»). По свидетельству самого Радищева, он и его товарищи «читали сию книгу, читали со вниманием и в оной мыслить научалися». Очевидно в Лейпциге же познакомился Радищев с сочинениями Руссо, в частности, с его знаменитым «Общественным договором», учившим, что отношения между народом и монархом строятся на договорных началах, направленных к пользе народа. Нарушение монархом этих договорных условий даёт народу законное право на расторжение договора, т. е. на свержение монарха. В политическом миросозерцании Радищева это учение сыграло очень важную роль. Наряду с Гельвецием и Руссо русские юноши усиленно изучали сочинения французского философа-публициста аббата Мабли, развёртывавшего теорию утопического коммунизма, проповедывавшего «равенство имуществ». Именно эти занятия развивали сознание Радищева и его товарищей складывали их философские и политические воззрения. Существенной и новой чертой лейпцигского быта русских студентов были крепкие товарищеские связи — «союз душ», — которые завязались между большинством из них и продолжали соединять Радищева с рядом его товарищей всю жизнь. Культ дружбы занимал очень видное место в идейном комплексе сентиментализма — литературного направления, с которым Радищев непосредственно соприкоснулся в Лейпциге. Тема дружбы впервые вводится Радищевым в русскую литературу и займёт как увидим, весьма видное место в его творчестве. Естественно возникая среди земляков, оказавшихся вместе на чужбине, поддерживаясь и усиливаясь идейно-литературной атмосферой сентиментализма, дружеские связи между Радищевым и его товарищами особенно утвердились и окрепли в результате той общей борьбы, которую, отстаивая своё личное достоинство и право на относительную независимость, им вскоре пришлось повести.

Русских студентов сопровождали в Лейпциг два официальных лица — майор Бокум, в обязанности которого входили заботы об их содержании и надзор за их успехами и поведением, и священник отец Павел, который должен был оберегать чистоту их православия в лютеранской стране. Человек недалёкий, но, по свидетельству Радищева, «добродушный», отец Павел был крайне смешлив, почему, во избежание соблазна, отправлял церковные службы «зажмурившись». Студенты быстро подметили это и нарочно смешили его. В результате богослужение невольно превращалось в «шутку и посмешище», и вместо укрепления православия отец Павел только способствовал «умалению» в студентах «почтения к духовной власти». Гневные тирады отца Павла против дерзких «богоотступников» только ещё более подзадоривали молодёжь на новые шутки. Значительно более серьёзные конфликты начали вскоре возникать между студентами и их «гофмейстером» — майором Бокумом. Это был тупой, грубый и корыстный человек. Студентов он не только морил голодом, но и подвергал унизительным телесным наказаниям, граничащим с прямыми истязаниями. Так, он соорудил тесную клетку с остроконечными железными перекладинами, в которой собирался подвешивать провинившихся. Всё это вызвало студентов на весьма энергичный коллективный отпор. Особенным влиянием и авторитетом в группе русских студентов пользовался один из них, отличавшийся выдающимися дарованиями, Фёдор Васильевич Ушаков, Он был значительно старше других, находился на пути к блестящей карьере, но, «алкая науки», бросил всё и добился присоединения к группе юношей, направляемых в Лейпциг. Ушаков сразу же повёл себя крайне независимо по отношению к Бокуму, а через некоторое время и прямо возглавил резкую оппозицию ему со стороны всех студентов. Кончилось это форменным «бунтом». Бокум ударил одного из студентов. Остальные, «предводительствуемые» Ушаковым, настояли, чтобы обиженный ответил Бокуму тем же. Все вооружились, кто чем мог, и вызвали. Бокума для объяснений в столовую. Там в присутствии всех студент потребовал у него «удовольствия», т. е. удовлетворения, и в ответ на отказ дать его, в свою очередь, дважды ударил его по лицу. Дело могло бы принять весьма серьёзный оборот, если бы Бокум не спасся бегством. На помощь себе он вызвал вооружённых солдат; студенты были заключены «под стражу». В своих донесениях в Петербург Бокум изобразил выступление студентов как попытку убить его. Положение их стало настолько опасным, что они даже решили было бежать в Америку или в Ост-Индию.

Конфликт с Бокумом разрешился, в конце концов, благополучно, по существу

даже победой студентов. Русский посол в Лейпциге «помирил» их с Бокумом, «и с того времени, — рассказывает Радищев, — жили мы с ним почти как ему неподвластные: он рачил о своём кармане, а мы жили на воле и не видали его месяца по два». Но в духовном развитии Радищева, в созревании его политической мысли и убеждений столкновение с Бокумом сыграло весьма значительную роль и запомнилось ему во всех деталях на долгие годы. Бокум не был в глазах Радищева только грубым и жадным «злонравным» чиновником. Бокум являлся как бы одним из наглядных выражений, одной из органических клеточек екатерининского самовластия вообще. Это был маленький, «частный» тиран и «притеснитель», действия которого были совершенно подобными деяниям «притеснителей общих». С другой стороны, конфликт между студентами и Бокумом представлялся Радищеву как бы прообразом и даже своего рода программным образцом возможных и законных столкновений между самодержавием — «единоначальством» — и обществом, народом. В своих позднейших воспоминаниях о лейпцигской жизни русских студентов и их борьбе с Бокумом, опубликованных за год до выпуска в свет «Путешествия» под названием «Житие Фёдора Васильевича Ушакова», Радищев писал: «Имея власть в руке своей и деньги, забыл гофмейстер наш умеренность и подобно правителям народов возмнил, что он не для нас с вами; что власть, ему данная над нами, и определенные деньги не на нашу были пользу, но на его... Человек много может сносить неприятностей, удручений и оскорблений. Доказательством сему служат все единоначальства. Глад, жажда, скорбь, темница, узы и самая смерть мало его трогают. Не доводи его токмо до крайности. Но сего то притеснители частные и общие, по счастию человечества, не разумеют...»

Происшествие с Бокумом было для Радищева, по его собственным словам, «деятельною наукою нравственности во многих отношениях», т. е. не только раскрыло глаза на характер и существо отношений между самодержавием и народом, но и показало путь к действию. «Восстание» студентов против произвола и притеснений со стороны Бокума было для Радищева первым реально-практическим шагом на пути «опровержения неправды». Вторым эпизодом из лейпцигской жизни Радищева, также произведшим на него неизгладимое впечатление, была безвременная смерть его «учителя юности» Ф. В. Ушакова. Вообще почти пятилетнее пребывание за рубежом имело для Радищева очень большое значение. Путём напряжённых занятий и размышлений, усиленного и разнообразного чтения Радищевым были заложены здесь основы той чрезвычайно широкой, почти энциклопедической образованности, которой он отличался. Равным образом Радищев, как уже сказано, непосредственно соприкоснулся здесь с культурой сентиментализма — литературного направления, которое наложило существенный отпечаток на всю его последующую литературную деятельность.

Окончив курс в университете, Радищев, вместе с двумя своими товарищами, в середине октября 1771 г. выехал в Россию. Радищев и его друзья ехали на родину, исполненные самых высоких гражданских чувств, самых искренних стремлений употребить на пользу родной земли приобретённые ими в «чужих краях» знания. Вспоминая о «восторге», охватившем их, когда они подъезжали к границе, — «узрели межу, Россию от Курляндии отделяющую», Радищев горячо продолжает: «Если кто бесстрастный ничего иного в восторге не видит, как неумеренность или иногда дурачество, для того не хочу я марать бумаги; но если кто, понимая, что есть исступление, скажет, что не было в нас такового и что не могли бы тогда жертвовать и жизнию для пользы отечества, тот, скажу, не знает сердца человеческого». Готовность «жертвовать и жизнию для пользы отечества» не угасла в Радищеве до конца. Но зрелище того, что он увидел на родине, быстро расхолодило его восторг. «Признаюсь, — пишет он об этом восемнадцать лет спустя, обращаясь к своему другу и товарищу Кутузову, — и ты, мой любезный друг, в том же признаешься, что последовавшее по возвращении нашем жар сей в нас гораздо умерило». Либерально-просветительные жесты и фразы Екатерины первых лет царствования уже не могли скрывать подлинной сущности её самовластия. Комиссия депутатов, торжественно собранная Екатериной для выработки новых законов, оказалась, по словам Пушкина, «непристойно разыгранной фарсой» и фактически прекратила к этому времени своё существование. Голос общественного мнения, зазвучавший было в сатирических листках 1769 г., — как мы знаем, был быстро заглушён. Восторженные поклонники Гельвеция, Руссо и Мабли очутились в мире крепостнического рабства, насилия и произвола. Для большой работы в области нового законодательства, на самое видное участие в которой Радищев имел все основания рассчитывать, в создавшейся обстановке не было места. С роспуском законодательной комиссии в Радищеве и его знаниях никто в сущности не нуждался. Радищев вынужден был занять весьма скромную должность сенатского протоколиста. Составление «протоколов» по слушавшимся в Сенате судебным делам было однако одним из кратчайших путей к тому, чтобы войти в самую гущу крепостнической действительности. Перед Радищевым проходила целая вереница дел о крепостных: истязания помещиками крестьян, засекаемых до смерти или доводимых до самоубийства, крестьянские «бунты» и волнения, усмиряемые «мелким ружьём и пушкой», и т. д. Однако служба в Сенате, очевидно, мало удовлетворяла Радищева; он перешёл на военную службу, а вскоре и вовсе вышел в отставку. Одновременно Радищев заводит знакомства в литературных кругах, в частности, сближается с Новиковым. Бороться со злом крепостничества Радищев начинает путём литературного слова. В 1772 г. в «Живописце» появляется известный нам «Отрывок из путешествия в ***», по всем данным написанный Радищевым и представляющий собой самое сильное и резкое до его же «Путешествия из Петербурга в

Москву» выступление в нашей литературе против крепостного права. Около этого же времени Радищев принимает деятельное участие, в качестве переводчика, в работах организованного Новиковым «Общества, старающегося о напечатании книг». Из двух переводов, сделанных им для Общества, особенно значителен перевод «Размышлений о греческой истории» аббата Мабли, вышедший в свет в 1773 г. Перевод работы Мабли Радищев сопроводил своими примечаниями. Особенно выразительно из них одно, в котором Радищев поясняет термин Мабли « despotisme », передаваемый им словом «самодержавство»: «Самодержавство есть наипротивнейшее человеческому естеству состояние... Неправосудие государя даёт народу, его судии, то же и более над ним право, какое ему даёт закон над преступниками. Государь есть первый гражданин народного общества...» Слова о праве народа судить неправосудного государя, нарушившего свой «договор» с обществом, свою обязанность служить народу и его пользе, особенно красноречивы. Их Радищев позднее, местами прямо буквально, повторит в своей знаменитой оде «Вольность», введённой им в состав «Путешествия». Таким образом, как показывает, с одной стороны, «Отрывок из путешествия в ***», с другой — только что приведённое примечание, общественно-политические взгляды Радищева уже к этому времени — через год-два по возвращении из Лейпцига — в основных своих чертах совершенно сложились. Уже тогда перед Радищевым встали во весь рост два основных зла русской жизни того времени: «самодержавство» и крепостничество. Однако Радищев ещё пятнадцать с лишним лет вынашивал свои убеждения, накапливал подкреплявший их опыт впечатлений от окружающего (исключительно важную роль сыграло здесь восстание Пугачёва), прежде чем дал окончательное выражение всему этому в основном труде своей жизни — «Путешествии из Петербурга в Москву».

Радищев продолжал писать и после появления «Отрывка из путешествия в ***» и переводов, сделанных для новиковского общества. Так, и до этого времени и после Радищев писал любовные стихи, которым, однако, сам не давал хода (до нас сохранилась всего лишь одна его любовная песня), рассматривая их как неудачные. «Родяся с чувствительным сердцем, — сообщал он в своих позднейших следственных показаниях,—опыты моего письма обращалися всегда на нежные предметы, но всё было с неудачею». В 70-е или первую половину 80-х годов Радищев написал автобиографическую повесть «Дневник одной недели», представляющую первый в нашей литературе образец произведения, полностью выдержанного в духе и манере нового общеевропейского литературного направления — сентиментализма. Отдельные части «Путешествия» и произведения, введённые позднее Радищевым полностью или частично в его состав («Слово о Ломоносове», ода «Вольность», первоначальные редакции некоторых глав), также писались, начиная с 1780 г. Но внешне литературная деятельность Радищева в это время совершенно прекратилась: вплоть до 1789 г. ни одного из его произведений не появилось в печати.

Всё более редел круг и прежних общественно-политических единомышленников Радищева. Восстание Пугачёва заставило многих дворянских оппозиционеров «самовластию» пересмотреть свои позиции и сделаться сторонниками единой и сильной государственно-полицейской власти как наиболее надёжного оплота крепостничества; да сверх того, диктатура Потёмкина не оставляла возможности для проявления какой-либо открытой оппозиции. Большинство представителей дворянской интеллигенции, в том числе и писателей, ушло в масонство. В законспирированных масонских организациях создавалась какая-то возможность относительно независимой деятельности просветительного порядка. Но политические цели подменялись в масонстве задачами морально-этическими — личного нравственного совершенствования, — в лучшем случае, филантропией. Всё больше усиливался в масонстве мистический уклон, получивший особенное развитие после образования в 1782 г. наиболее деятельными масонами, во главе со Шварцем и Новиковым, «Ордена златорозового креста» (розенкрейцеров). В масонство ушло и большинство лейпцигских товарищей Радищева, в том числе и самый большой его друг А. М. Кутузов, сделавшийся одним из ближайших сотрудников Новикова по делам ордена. Некоторое время (до 1775 г.) и сам Радищев посещал собрание одной из масонских лож, объединявших, по словам тогдашнего главы русского масонства И. П. Елагина, и «богопочитающих и афеистов». Однако методы и цели масонства явно не удовлетворяли Радищева, к розенкрейцерству же, как уже упоминалось, он относился и прямо резко-отрицательно. Отойдя идейно от своих бывших лейпцигских товарищей и Новикова, Радищев ищет новых отношений, завязывает новые связи. В 1776 г. Радищев снова поступает на службу — в Коммерц-коллегию, во главе которой стоял видный и влиятельный вельможа, граф А. Р. Воронцов, скоро оценивший глубокие знания и блестящие способности Радищева и приблизивший его к себе. Либерально настроенный вельможа, брат княгини Дашковой, Воронцов стоял во главе одной из артистократических группировок, боровшихся за влияние и власть, узурпированную Потёмкиным. Резко-отрицательное отношение к потёмкинскому режиму сближало Воронцова и Радищева. После выхода в свет «Путешествия» в некоторых дворцовых кругах даже считали, что книга Радищева была инспирирована Воронцовым и Дашковой. Мнение это, конечно, совершенно неосновательно: между прямой революционностью «Путешествия» и аристократической оппозиционностью Воронцова лежала непроходимая пропасть. Совершенно в стороне стоял Радищев, с его негодующим осуждением екатерининского двора, фаворитизма, придворной камарильи, и от всякого рода интриг и группировок в среде аристократической знати. Однако сбли-

жение с Воронцовым сыграло свою роль. Особенно помог Воронцов Радищеву после постигнувшей последнего тяжёлой кары. С Воронцовым Радищев был связан в основном по линии своих служебных отношений. В 80-е годы Радищев пытается сплотить группу единомышленников и путём литературно-общественной пропаганды. С этой целью он вступает членом в «Общество друзей словесных наук», образовавшееся в Петербурге в середине 80-х годов, и принимает участие в печатном органе общества — журнале «Беседующий гражданин». Во главе общества и журнала стоял бывший московский студент Антоновский, масон и мистик, стремившийся сообщить тому и другому реакционно-охранительное, антипросветительское направление. Радищев, вступив в общество, повёл с этим решительную борьбу и, судя по ряду успехов, в этом отношении им достигнутых, приобрёл в обществе большое влияние и авторитет. Несомненное влияние оказывал Радищев и на некоторые другие общественные группировки, в том числе на кружок известного вольтерьянца и издателя сатирических журналов И. Г. Рахманинова, с которым был ближайшим образом связан молодой Крылов. Особенно усилилась общественная и литературная деятельность Радищева к концу 80-х годов в связи с нарастанием во Франции революционной грозы, что не могло не ощущаться и в России, подымая надежды и чаяния передовой, демократически настроенной интеллигенции, наиболее ярким, далеко идущим и последовательным представителем которой Радищев и являлся. В частности, имеют несомненный интерес связи, которые завязываются в это время у Радищева с петербургской городской думой — новым выборным учреждением западноевропейского буржуазного типа, незадолго до того у нас образованным. В мае 1790 г., по инициативе Радищева, городская дума, в связи с военной опасностью, угрожавшей Петербургу по случаю русско-шведской войны, организует специальный добровольческий батальон — «городскую команду» из 200 человек для защиты города. Некоторые исследователи склонны видеть в этом чуть ли не попытку Радищева к организации кадров для подготовляемого им вооружённого восстания [1]. Такое толкование является явной натяжкой и преувеличением. Но самый факт заслуживает несомненного внимания. Горячий патриот, Радищев в трудную минуту для родины стремился призвать к действию силы общественности, причём понимал последнюю столь широко, что включал в ополчение и беглых крестьян. В 1789—1790 гг. снова необычайно ярко разгорается и литературная деятельность Радищева. В 1789 г. выходит в свет без указания автора, как и всё остальное, опубликованное Радищевым, первое его большое оригинальное литературное произведение — автобиографическое «Житие Федора Васильевича Ушакова», состоящее из двух частей: мемуарно-автобиографического повествования о жизни в Лейпциге и политических и философских «Размышлений» самого Ушакова, переведённых Радищевым на русский язык («Размышления» были написаны частью по-французски, частью по-немецки). Центральное место в первой мемуарной части «Жития» занимает описание известной нам ожесточённой борьбы Радищева и его товарищей с майором Бокумом, тираном в миниатюре, бывшим, однако, как уже указывалось, для Радищева прообразом тиранства и самодержавства вообще. Припоминанием этой успешной борьбы Радищев словно бы подбодряет себя на борьбу гораздо более опасную и тяжёлую, к которой в это время он уже полностью приготовился: к моменту выхода в свет «Жития Ушакова» «Путешествие из Петербурга в Москву» было почти совершенно закончено. Весьма выразительна в «Житии» и настойчиво проводимая Радищевым тема о праве на самоубийство. Жестоко мучаясь перед смертью, Ушаков умолял друзей дать ему яду. Радищев и Кутузов не решились исполнить его просьбы. В «Житии» Радищев решительно осуждает за это себя и Кутузова. «Терзаемый паче всякого истязания, суеверием или мучительством на казнь невинности изобретаемого, — пишет Радищев, обращаясь к Кутузову, которому и посвящено «Житие», — прибегнул Федор Васильевич к тебе, мой друг, да скончаешь его болезнь, болезнь, а не жизнь скончати называю, ибо врата кончины ему уже были отверсты. Тебя, мой друг, просил он, да будешь его при издыхании благодетель и дашь ему яду, да скоро пресечется его терзание. Ты сего не исполнил, и я был в приговоре, да не исполнится требование умирающего. Но почто толикая в нас была робость? Или боялися мы почесться убийцами? Напрасно; не есть убийца, избавляяй страждущего от конечного бедствия или скорьби». При этом замечательнее всего, что Радищев заканчивает просьбой к Кутузову не повторять этой ошибки: «Мой друг, ты укоснил дать помощь Федору Васильевичу, но не избавился вперед может быть от требования такого же рода. Если еще услышишь глас стенящего твоего друга, если гибель ему предстоять будет необходимая, и воззову к тебе на спасение мое, не медли, о любезнейший мой, ты жизнь несносную скончаешь и дашь отраду жизнию гнушаемуся и ее возненавидевшему». Не случайность этого обращения бросается в глаза. Готовящийся выступить в свет со своим «Путешествием», Радищев понимает, что может повлечь за собой для него этот поступок, понимает возможность «предстоящей» ему неизбежной — «необходимой» — гибели, создания для него таких условий, которые сделают жизнь «несноснее» смерти. Обращаясь к Кутузову с многозначительным призывом об особого рода помощи, Радищев одновременно укрепляет себя воспоминаниями о «вожде» своей «юности», «учителе в твердости» Ушакове, «подавшем некогда пример мужества» своей решимостью добровольно покончить несос-

[1] «Радищев, — пишет по этому поводу Г. А. Гуковский в своём предисловии к полному собранию сочинений Радищева, изд. Академии наук, — попытался перейти от пропагандистской деятельности к организации вооружённой силы».

ную жизнь. Сходство предсмертной ситуации Ушакова с возможным положением самого Радищева подчёркивается и в начале «Жития». Радищев следующим образом определяет цель написания им книги. «Я ищу в том собственного моего удовольствия, а тебе, любезнейшему моему другу, хочу отверзсти последние излучины моего сердца. Ибо не редко в изображениях умершего найдешь черты в живых еще сущего». Указанные черты устанавливают прямую и непосредственную связь между «Житием» и «Путешествием», делает из «Жития» своеобразное литературное предварение последнего. Предваряет оно «Путешествие» и в некоторых весьма существенных политических высказываниях. Таково замечательное утверждение Радищева в «Житии» о том, что в самой тяжести притеснения, непомерности гнёта заключены залог и возможность освобождения. Невыносимость гнёта, в конце концов, неминуемо должна вызвать на отпор против него, повлечь за собою восстание, революцию. И этот именно путь и представляется Радищеву самым лучшим, самым «благим» для «страждущего общества». Наоборот, всякие частичные послабления гнёта, проводимые самодержавными «мучителями» народов, с этой точки зрения являются для Радищева даже прямо нежелательными. Не реформа, а революция — таков его идеал. Подобные высказывания и заявления Радищева не могли пройти незамеченными для читателей. Княгиня Дашкова, познакомившись с «Житием», прямо объявила брату, А. Р. Воронцову, что в книге «его протеже... встречаются выражения и мысли, опасные по тому времени». Не менее «опасными» выражениями и мыслями отличалось и другое литературное выступление Радищева — напечатанная им в декабрьской книжке «Беседующего гражданина» за 1789 г. небольшая, но очень значительная статья — «Беседа о том, что есть сын Отечества». Радищев начинает свою «Беседу» с утверждения, что далеко не всякий достоин «величественного наименования сына Отечества (патриота)». «Имя сына Отечества принадлежит человеку, а не зверю или скоту, или другому бессловесному животному», — человеку, как «существу свободному». Отсюда не достойны «украшаться сим именем» «под игом рабства находящиеся». Таким образом, Радищев теоретически исключает из числа «сынов Отечества» крепостных крестьян. Однако это, ранящее, как он сам тут же оговаривает, всякое «чувствительное сердце», жестокое исключение понадобилось Радищеву едва ли не для того, чтобы лишний раз страстно и негодующе выступить против крепостничества. Выступление это исполнено предельной ненависти к «притеснителям, злодеям человечества», делающим человека «ниже скота», и, наоборот, самого пламенного сочувствия к закрепощённым крестьянам, «кои уподоблены лошади, осужденной на всю жизнь возить телегу», не имея «надежды освободиться от своего ига, получая равные с лошадьми воздаяния и претерпевая равные удары», «коим наималейшее желание заказано, и самые маловажные предприятия казнятся; им позволено только расти, потом умирать». «Человек, человек потребен для ношения имени сына Отечества! — восклицает Радищев. — Но где он, где сей украшенный достойно сим величественным именем?» Отказывая в праве называться «сынами Отечества» угнетённым, стоящим вне закона крепостным рабам, Радищев ещё решительнее отказывает в этом праве угнетателям, яркие сатирико-типовые зарисовки которых вслед за тем и даёт. В этих зарисовках перед нами проходят старые знакомцы: вертопрахи, щёголи, праздные тунеядцы — традиционные персонажи сатирической литературы XVIII в. — от сатир Кантемира до сатиры Новикова и Крылова. Однако Радищев накладывает на эти привычные фигуры ещё более резкие, густые краски, рисует их в тонах нарочито-грубого натурализма, превосходно передающего ненависть и презрение к ним автора. Мало того, в гневно бичующих портретах-характеристиках угнетателей Радищев отваживается на нечто большее, чем остальные сатирики XVIII в. Иронически вопросив после беспощадно-негодующей зарисовки щеголя: «Не сей ли есть сын Отечества?» — Радищев смело переходит от презрительного высмеивания «притеснителей частных» — молодых щёголей и тунеядцев-помещиков — к грозному обличению «притеснителей общих», т. е., по существу, царского самодержавия, властных фаворитов вроде Потёмкина. Перечислив всех тех, кто не является сыном Отечества, хотя обычно как раз преимущественно претендует на это звание, Радищев останавливается на качествах, которыми должен обладать истинный сын Отечества. На первый взгляд он словно бы не высказывает здесь ничего особенно нового, хотя бы по сравнению с Сумароковым: «отличительными знаками» подлинного сына Отечества и для него являются честь, благонравие и благородство. Но Радищев резко расходился с Сумароковым и другими представителями дворянской литературы, следом за Монтескьё полагавшими, что носителями чести могут быть только дворяне. «Всякому врождено чувствование истинной Чести», — пишет он. Правда, узы рабства — «тягчайшие оковы презрения и угнетения», искажающие природу человека, ставящие его в положение «ниже скота», приглушают в нём и чувство чести. Но отсюда следует отнюдь не то, что «сама природа расположила уже род смертных так, что одна и притом гораздо большая часть оных должна непременно быть в рабском состоянии и, следственно, не чувствовать, что есть Честь, а другая — в господственном». Отсюда лишь следует, что необходимо как можно скорее снять узы крепостничества. «Не оправдывайте себя здесь, притеснители, злодеи человечества, что сии ужасные узы суть порядок подчиненности, — гневно замечает Радищев, — но снимите эти узы», и тогда в каждом снова проявится то «любление Чести, которое посеяно в человеке при начале сотворения его». Демократизм мысли Радищева, по сравнению с сословно-аристократическим мышлением Монтескьё и его многочисленных русских последователей, проступает здесь с полной силой.

В таком же демократическом смысле интерпретируются Радищевым понятия благородства и «благонравия», — т. е. истинного патриотизма. Для подлинного патриота всякая общественная должность, все виды службы государству и народу одинаково значительны; для него — «нет низкого состояния в служении государству», он «всем жертвует для блага оного» и, если уверен в том, что «смерть его принесет крепость и славу Отечеству, то не страшится пожертвовать жизнию».

Патриотические мотивы очень сильно звучат во всей нашей литературе XVIII в., начиная от Феофана Прокоповича, Тредиаковского, Ломоносова до Новикова, Фонвизина, Державина, Карамзина. Но именно Радищев является первым нашим революционным патриотом, безгранично преданным своему народу, умеющим ненавидеть во имя любви, отрицать существующее во имя утверждения должного, яростно бороться со всем тем, что мешает развитию и совершенствованию родины, народной свободе и народному счастью. Выражением именно такого патриотизма и является рассматриваемая статья Радищева, пафос которой — требование скорейшего превращения рабов в людей, скорейшего снятия с большой части народа «ужасных уз» крепостнического гнёта.

Принадлежность «Беседы о том, что есть сын Отечества» Радищеву была установлена сравнительно совсем недавно, на основании опубликованных в 1906 г. мемуаров одного из членов «Общества друзей словесных наук» [1]. В литературе о Радищеве «Беседе» уделяется обычно сравнительно мало внимания, между тем статья эта является наиболее сильным литературно-политическим выступлением Радищева за исключением, конечно, его «Путешествия из Петербурга в Москву», которое и хронологически (по времени выхода в свет), и по существу она непосредственно и предваряет.

Задуманное, по всем данным, издавна, вынашивавшееся и писавшееся в отдельных своих частях в течение долгих лет, центральное и главное произведение Радищева «Путешествие из Петербурга в Москву» было в основном закончено в конце 1788 г. В июле 1789 г. Радищев провёл рукопись «Путешествия» через цензуру. Разрешение печатать книгу было дано за подписью председателя «Управы благочиния», петербургского обер-полицеймейстера Рылеева, который доверился невинному географическому заглавию и подписал рукопись, почти её не читая. Однако один из московских типографщиков, которому Радищев передал «Путешествие» для печати, познакомившись с содержанием рукописи, печатать её, несмотря на цензурное разрешение, побоялся. Тогда Радищев приобрёл в долг печатный станок и организовал типографию у себя на дому (по закону 1783 г. всем желающим было разрешено заводить «вольные» типографии). В качестве первого опыта Радищев напечатал в своей домашней типографии (в начале 1790 г.) небольшой брошюркой писанное им много лет назад «Письмо к другу, жительствующему в Тобольске, по долгу звания своего». Письмо носит на себе дату 8 августа 1782 г. и посвящено описанию открытия знаменитого фальконетовского памятника Петру I — «Медного Всадника». Открытие памятника является для Радищева поводом высказать свою оценку деятельности Петра. Радищев относится к ней безусловно положительно. Пётр, не в пример многим другим царям, «коих ласкательство великими называет» (вспомним, что «великой» уже при её жизни называли и Екатерину), является «действительно мужем необыкновенным... название великого заслужившим правильно». Но тут же Радищев сопровождает своё признание величия Петра весьма характерной оговоркой, существенно ограничивающей историческое значение его деятельности: «Да не уничижуся в мысли твоей, любезный друг, превозкося хвалами столь властного самодержавца, который истребил последние признаки дикой вольности своего отечества. Он мертв, а мертвому льстити не можно! И я скажу, что мог бы Петр славнее быть, возносяся сам и вознося отечество своё, утверждая вольность частную, но если имеем примеры, что цари оставляли сан свой, дабы жить в покое, что происходило не от великодушия, но от сытости своего сана, то нет и до скончания века примера может быть не будет, чтобы царь упустил добровольно что-либо из своея власти, седяй на престоле». Эта концовка — совершенно в духе Радищева, и недаром Екатерина, заинтересовавшись после прочтения «Путешествия» и «Письмом», неодобрительно подчеркнула в нём ряд мест, а в конце заметила, что, как видно из «Письма», «давно мысль» Радищева «готовилась по взятому пути»...

Сейчас же по выходе в свет «Письма» Радищев, в самом начале января 1790 г., приступил к набору и печатанию «Путешествия», законченному в мае. Из небольшого вообще тиража (всего около 650 экземпляров) Радищев дал в продажу только 25 экземпляров, да семь роздал разным лицам, либо близким ему, либо тем, мнением которых дорожил (один экземпляр, в частности, был послан им Державину, как поэту, которого он глубоко ценил, хоть лично и не был с ним знаком). Несмотря на это, известие о появлении новой книги, небывалой по смелости и прямоте в постановке самых наболевших вопросов политической жизни страны, быстро разнеслось по Петербургу. Через некоторое время книга была представлена услужливыми людьми и, очевидно, с соответствующей аттестацией, самой Екатерине, быстро заметившей и почувствовавшей огромную революционную зарядку «Путешествия». «Тут рассевание заразы французской, отвращение от начальства», — заявила она 26 июня своему сек-

[1] «Записки С. А. Тучкова» в Прибавлениях к «Русскому Вестнику» за 1906 г. и отдельно. СПБ. 1908.

ретарю по прочтении первых же 30 страниц «Путешествия». «Намерение сей книги на каждом листе видно», — тогда же записала она в «Примечаниях» на «Путешествие», которые сразу же начала составлять, в качестве руководящих указаний следственным властям. «Сочинитель той наполнен и заражён французским заблуждением, ищет всячески и защищает всё возможное к умалению почтения к власти и властям, к приведению народа в негодование противу начальников и начальства». На книге не было указано имени автора, но Екатерина быстро установила его. На следующий же день Воронцову, в качестве начальника Радищева, было послано предписание императрицы допросить Радищева обо всех обстоятельствах написания и выпуска книги с многозначительным и грозным предупреждением, что «чистосердечное его признание есть единое средство к облегчению жребия его». Не успело это приказание дойти до Воронцова, как новым письмом, написанным в тот же день, он предупреждался, что «спрашивать» Радищева не нужно, ибо его «дело пошло уже формальным следствием».

Слухи о надвигающейся грозе дошли до Радищева заранее. Сознавая крайнюю опасность своего положения, он распорядился сжечь все остальные экземпляры «Путешествия». Небольшая часть их (ещё около 25) была повидимому утаена исполнителями этого поручения и под рукой пущена ими в продажу. 30 июня Радищев был схвачен и брошен в казематы Петропавловской крепости. Вести следствие императрица поручила одному из самых страшных мастеров сыскных дел, пользовавшемуся среди современников зловещей репутацией «кнутобойцы», Шешковскому. Через руки этого «домашнего палача» Екатерины, как метко окрестил его Пушкин, прошёл за пятнадцать лет до того и Пугачёв. Рассказывают, что арестованный Радищев, человек вообще крайне чувствительной, нервно-возбудимой организации, только услышав, что к нему пришёл «человек от Шешковского», упал в обморок. Эта минута слабости, конечно, лишь ещё сильнее оттеняет, подчёркивает замечательный героизм выступления Радищева, те присущие ему «удивительное самоотвержение» и «рыцарскую совестливость», по поводу которых поражённый Пушкин почти пятьдесят лет спустя восклицал: «Мелкий чиновник, человек безо всякой власти, безо всякой опоры, дерзает вооружиться противу общего порядка, противу самодержавия, противу Екатерины». Волнение Радищева было совершенно естественно. Есть сведения, что Шешковский не применял по отношению к нему обычных пыток потому, что был подкуплен свояченицей Радищева и его будущей женой, Е. В. Рубановской, которая, несколько позже, предваряя подвиг жён декабристов, поехала к нему в ссылку, в Сибирь, где и скончалась. В своих вопросах Шешковский точно следовал «Примечаниям» на «Путешествие» Екатерины, которая, по её собственным словам, изучила книгу Радищева «от доски до доски».

В соответствии с этим одной из самых основных задач Шешковского и было выяснить столь волновавший Екатерину вопрос, не имел ли Радищев кого «сообщником к произведению намерений, в сей книге изображенных». Радищев ответил на это категорическим отрицанием, принимая всю вину только на одного себя. И это мужественное заявление в основном соответствовало действительности. Долгое время было распространено утверждение о совершенной беспочвенности радищевского выступления, якобы ни в какой мере не связанного с условиями русской действительности, с русской общественной средой, а порождённого исключительно запасом радикальных идей, которые были вынесены за годы пребывания в Лейпциге из работ левых философов-просветителей вроде Гельвеция и Мабли, из сочинений Руссо и т. п. Авторы, выдвигавшие это утверждение, опирались на следственные показания самого Радищева. Однако они не хотели видеть и понять, что в устах заточённого в крепость Радищева, принудительно исповедывавшегося своему страшному «духовнику» (как звали Шешковского современники), усиленное подчёркивание чисто литературного происхождения и природы своего выступления (подражание западным философам) было лишь наиболее надёжным защитным средством и к «облегчению его жребия», и к тому, чтобы ограничить следствие им одним, прекратить дальнейшие розыски «сообщников». Советским исследователям (Семенникову, Барскову, Гуковскому) действительно удалось показать, что Радищев был довольно плотно окружён сочувственной общественной средой, установить достаточно оживлённые литературные и общественные его связи. В русской научной, научно-публицистической и художественной литературе того времени также несомненно имелись элементы демократической идеологии. Всем этим безусловно доказывается, что в русской исторической действительности времени Радищева уже имелась почва для развития его революционной мысли. Но подлинных единомышленников, способных подняться до той же высоты в революционно-критической оценке действительности, до какой поднялся Радищев в «Путешествии», и так же смело выступить «противу самодержавия, противу Екатерины», по всем имеющимся данным, у него не было. «Путешествие» было, действительно, героическим выступлением мыслителя, ушедшего далеко вперёд от своей эпохи, предпринятым не от лица какой-либо идеологически оформившейся общественной группы, тем более организации, а в порядке личного подвига, за свой страх и риск. Основоположник нашего революционного движения, Радищев был первым бойцом, зачинающим собой всё расширяющийся вслед за тем круг деятелей революции. Этим психологически объясняется и поведение Радищева во время следствия, и конечный трагический исход его жизни. Самодержавие обрушилось на него всей своей тяжестью: толщей крепостных стен, недвусмысленными угрозами Екатерины, зловещей фигурой кнутобойца и палача Шешковского, готового пустить в ход все испытанные средства воздействия. Вместе с тем Радищеву дали понять, что единственным способом хоть сколько-нибудь облегчить свою участь является безоговороч-

ное признание вины и полное раскаяние в ней. Некоторые новейшие исследователи склонны рисовать в повышенно-героических чертах и поведение Радищева в крепости. Но подвиг его так велик сам по себе, что совсем не нуждается в прикрашивании. Нет нужды рисовать Радищева каким-то сверхчеловеком, рыцарем без страха и упрёка, не знающим ни упадка духа, ни «смятения чувств» — малейшей человеческой слабости. Одним из любимых исторических деятелей Радищева, имя которого он неоднократно упоминает в своих сочинениях, был Галилей. Позднее, в ссылке, Радищев прямо приравнивает своё положение к его судьбе. «Нужны обстоятельства, нужно их поборствие, а без того Иоган Гус издыхает во пламени, Галилей влечется в темницу, друг ваш в Илимск заточается». Галилей не только был заточён в темницу, но, как известно, был вынужден отречься от учения Коперника о движении земли вокруг солнца, в истинности которого он был абсолютно убеждён. При отсутствии «поборствующих» — помогающих — сил и обстоятельств пошел путём отречения от своей книги и Радищев. Однако это самоотречение Радищева, сделанное им в его следственных показаниях, было целиком вынужденным. О Галилее рассказывают, что после своего отречения он снова произнёс: «А всё же она движется». Примерно так же поступил и Радищев. В крепости, лишённый книг, кроме «священных», он начал писать повесть — переложение из Четий-Миней жития одного святого, так называемого Филарета Милостивого. Повесть эта носила характер как бы духовного завещания Радищева своим детям, облечённого в форму художественных образов. «Достоин быть причтенным к лику праведных» тот человек, кто, «забывая даже свое благосостояние, старается ежечасно облегчить действия себе подобных» — таков основной тезис повести Радищева. Но ведь именно «стремлением облегчить бедствия себе подобных» движим был сам Радищев, когда писал и печатал своё «Путешествие». Вообще рассказ Радищева о жизни Филарета Милостивого местами носит, как это установлено новейшими исследователями, несомненно автобиографический характер. Признавая в угоду своим тюремщикам и палачам создание «Путешествия» преступлением, Радищев в писавшейся им почти одновременно с «повинными» повести о Филарете Милостивом говорит о том же самом, как о подвиге, подражать которому призывает своих детей. Неизвестно, понял ли это Шешковский, которому Радищев послал листы начатой повести, спрашивая, может ли он продолжать её и будет ли она передана по назначению — доставлена детям, — но повести Радищеву он не вернул: она была приобщена к его делу и так и осталась незавершённой.

Через две недели после начала следствия Екатерина передала дело о Радищеве суду, обвиняя его за издание книги, которая «наполнена самыми вредными умствованиями, нарушающими покой общественный, умаляющими должное к властям уважение, стремящимися к тому, чтоб произвести в народе негодование противу начальников и начальства, наконец, оскорбительными выражениями противу сана и власти царской». Внешне императрица старалась соблюсти позу полного беспристрастия и невмешательства. Передавая смертный приговор Радищеву, вынесенный Судебной Палатой и утверждённый Сенатом, на рассмотрение Государственного Совета, она велела объявить от её имени, что «презирает всё, что в зловредной его, Радищева, книге оскорбительного особе её величества сказано». Но именно оценка Екатериной книги Радищева, столь отчётливо выраженная в её «Примечаниях» и отзывах, целиком предопределяла вынесенный приговор. Указывая, что Радищев не только превозносит в своей книге Мирабо, «который не единой, но многия висельницы достоин», но что и сам он «бунтовщик хуже Пугачёва», Екатерина прямо предрешала его судьбу. Пугачёв был казнён; к смертной казни через отсечение головы — головы, создавшей «Путешествие», приговорён был и Радищев. Екатерина и здесь стала в позу милосердия: смертный приговор был заменён ссылкой на десять лет в Сибирь. Местопребыванием Радищеву был назначен один из самых глухих углов тогдашней Сибири, Илимский острог — небольшое поселение меньше чем с пятью стами жителей, отстоящее почти на 7 000 вёрст от Петербурга (около тысячи вёрст от Иркутска). Один путь туда Радищева длился год и четыре месяца.

Вырвавшись из крепостных стен, Радищев снова гордо выпрямился. Об этом лучше всего свидетельствует знаменитый стихотворный «Ответ», написанный им во время проезда через Тобольск и исполненный как замечательного чувства личного достоинства, так и сознания исторического значения своего дела («Ты хочешь знать: кто я? что я? куда я еду?..»). Особенно выразительно здесь заявление Радищева, что он едет в Сибирь для того, чтобы «дорогу проложить, где не бывало следу, для борзых смельчаков и в прозе и в стихах».

Действительно, писатель, первым у нас пострадавший за свои писания, Радищев прокладывал дорогу в Сибирь поэтам-декабристам, петрашевцам, Чернышевскому. А. Р. Воронцов делал со своей стороны всё возможное, чтобы облегчить положение Радищева. Его повезли в оковах. Воронцов добился от Екатерины отправки вдогонку специального курьера, которому было приказано расковать его и снабдить всем необходимым в далёком и суровом зимнем пути. Ко всем губернаторам, через губернии которых должен был проезжать Радищев, Воронцов обратился с просьбой оказывать ему всяческое содействие, прибавляя, что он «поставляет оказанные ему услуги в личное себе одолжение». В течение всей ссылки Радищева Воронцов поддерживал с ним оживлённую переписку, высылая нужные ему для работ книги. За писание, как за лучшее средство наполнить и осмыслить своё ссыльное существование в глухом и диком сибирском захолустье, Радищев принялся сейчас же по приезде в Илимск. Меньше чем

через две недели по прибытии туда он начинает работать над обширным философским трактатом «О человеке, его смертности и бессмертии». Трактат этот наглядно свидетельствует об очень большой философской образованности Радищева, об исключительной разносторонности его знаний и интересов. В разрешении поставленной проблемы Радищев рассуждает как материалист, отвергающий бессмертие человека, опираясь на данные опыта и логические доводы. Но личная катастрофа, его постигнувшая, разлука с друзьями, милыми его сердцу (трактат не только посвящён «друзьям моим», но и ведётся в форме заочной беседы, к ним обращённой), заставляют его колебаться в окончательном ответе. Вопреки доказательствам ума, вера в бессмертие души, заключающая в себе залог свидания с теми же друзьями, возникает в Радищеве, как потребность сердца: «Не удивляйтесь, мои возлюбленные, прямо начинает он свой трактат, что я мысль мою несу в страну неведомую и устремляюся в область гаданий, предположений и систем; вы, вы тому единственною виною. В необходимости лишиться, может быть, навсегда надежды видеться с вами, я уловить хочу, пускай, не ясность и не очевидность, но хотя правдоподобие или же токмо единую возможность, что некогда, и где — не ведаю, облобызаю паки друзей моих и скажу им (каким языком — теперь не понимаю): люблю вас по прежнему». Но Радищев понимает, что «возможность» эта слишком мало достоверна, что она сродни не только «воображению», но и прямо «сновидению». Однако его исстрадавшееся, измученное сознанием своего всяческого одиночества сердце готово лететь навстречу и призраку, мечте: «Может быть, я заблуждаю, — пишет он уже к концу трактата, излагая свою веру в посмертное существование, — но блуждание сие меня утешает, подая надежду соединиться с вами. Подобно, как будто привлекательное какое повествование, в истинности никакой основательности не имеющее, но живностию своих изображений, блеском картин и сходствием своих начертаний, удаляя, отгоняя даже тень печального, влечет воображение, а за ним и сердце в царство хотя мечтаний, но в царство веселий и утех». Это место особенно выразительно, показывая глубину трагического кризиса и потрясения, происходившего в это время в сознании Радищева. Писатель, поставивший пафосом своего «Путешествия» показать самодержавно-крепостнический произвол во всём его безобразии и неприкрытой наготе, лишённой каких бы то ни было украшающих обманов, Радищев здесь сам готов «влечься сердцем» в царство утешающих поэтических мечтаний. Однако, в своей сибирской ссылке Радищев не только погружался в себя, мучительно искал метафизической опоры, но и сохранял живое внимание к окружающему. С величайшим интересом и любознательностью приглядывался он к столь мало исследованному тогда, далёкому и могучему сибирскому краю, особенно интересуясь тем, что так характерно для автора «Путешествия», — бытом простого народа. Свои впечатления он живо излагает в дневниковых путевых записях, в письмах к Воронцову. В ссылке, наряду с философским трактатом и прозаическим наброском о демоне — «Ангел тьмы», являющимся, по некоторым свидетельствам, отрывком из задуманной им «исторической поэмы» «Ермак», Радищев пишет историческую работу «Сокращенное повествование о приобретении Сибири» и, по просьбе Воронцова, экономический трактат «Письмо о китайском торге». В первой работе замечательно попутное рассуждение о русском народном характере: «Твёрдость в предприятиях, неутомимость в исполнении — суть качества, отличающие народ Российский... О, народ, к величию и славе рожденный, если они обращены в тебе будут на снискание всего того, что соделать может блаженство общественное!» Эти слова дышат тем же подлинным революционным патриотизмом, каким проникнута «Беседа о том, что есть сын Отечества».

В Илимске Радищев пробыл до начала 1797 г., т. е. пять лет и один месяц. Павел I по восшествии на престол разрешил Радищеву, сократив срок его наказания на четыре года, вернуться в Россию и поселиться без права выезда, под надзором полиции, в небольшом калужском именьице, селе Немцове, выделенном ему отцом в собственность. Через некоторое время Радищеву удалось добиться разрешения побывать один раз у родителей, и в начале 1798 г. он отправился с детьми на свою родину в село Верхнее Аблязово, где и пробыл весь год. Под влиянием своих наблюдений над сельским хозяйством в Аблязове и Немцове Радищев принялся за писание специальной работы «Описание моего владения», посвящённой в основном вопросам крестьянской экономики. Работа эта не только не докончена, но и вообще даёт черновой, во многом не доделанный текст, но направление её не вызывает сомнений. Обрисовав бесправное положение помещичьих крестьян по отношению к барину («земледелец есть раб... совершенно») и указывая на обязанности их по отношению к государству, Радищев замечает: «Кажется, поелику поселянин платит подать, то он для удовлетворения тому, должен иметь собственность и проч.». Это неразвёрнутое замечание весьма многозначительно. Основной задачей работы Радищева было, очевидно, доказать государственную необходимость дарования крестьянину права собственности, которого он лишён при крепостничестве, когда помещик является полным «господином его имения и детей его, дает и отъемлет по своей воле»; причём дарование этого права рассматривается автором как первый шаг по пути освобождения крестьян вообще: это прямо показывают слова «собственность и проч.». Таким образом и по возвращении из Сибири Радищев снова, хотя и в иной форме — не в художественном произведении, а в сельскохозяйственном агрономическом трактате — ставит ту же цель, которая с такой энергией была выдвинута им в «Путешествии».

После переворота 11 марта 1801 г. — убийства Павла и восшествия на престол Александра I — Радищев был окончательно амнистирован и даже, по настоянию его давнего благожелателя Воронцова, сделавшегося одним из наиболее влиятельных сановников первых лет нового царствования, привлечён к работам специально созданной комиссии по составлению законов. Изнемогавший в вынужденном бездействии последнего десятилетия Радищев жадно рванулся к открывавшейся ему возможности работы важнейшего государственного значения. Знания в области права, вынесенные им из Лейпцига, развившиеся и окрепшие в горниле мысли, создавшей «Путешествие», казалось, наконец-то были оценены и нашли себе применение. Неудивительно, что Радищев готов был поверить в реальность и прочность либеральной александровской «весны». «Мрачные тени созади, впреди их солнце», — писал Радищев в одном из своих самых замечательных стихотворений «Осмнадцатое столетие», относящемся как раз к этому времени, к 1801 г. Стихотворение это очень показательно для политических взглядов и убеждений Радищева последних лет его жизни. Страстный поклонник американской революции, Радищев восторженно встретил и французскую революцию. Традиционное мнение, что уже в период издания Радищевым «Путешествия» он начинает разочаровываться в ней (скептические строки в главе о цензуре, обращённые к Франции 1790 г.: «О, Франция, ты ещё хождаешь близ Бастильских пропастей»), — неосновательно. Как убедительно показал один из новейших советских исследователей, Радищев выступает здесь против конституционного буржуазно-аристократического большинства народного собрания и за одного из вождей революции, Марата [1]. Но уже к диктатуре якобинцев Радищев отнёсся, видимо, несочувственно. В «Песне исторической», написанной Радищевым незадолго до смерти, повествуя о «лютости» Суллы, он приравнивает к нему Робеспьера. На самый конец века падает термидорианская реакция. «Корабль», «несущий надежды», с которым Радищев сравнивает «осмнадцатое столетие», вблизи от пристани поглощён водоворотом: «счастие и добродетель и вольность пожрал омут ярый». Однако крушение надежд на революцию не заставило Радищева пойти столь традиционным для большинства наших «вольтерьянцев» конца XVIII — начала XIX в. путём отречения от освободительной мысли, от просветительной философии вообще. Наоборот, Радищев славит «Осмнадцатое столетие», как «творца мысли», век «мудрости», хотя вместе с тем и «безумия».

Взамен не оправдавшегося в глазах Радищева пути революции он начинает верить в возможность другого пути, столь пропагандировавшегося той же французской просветительной философией (Вольтер, Дидро и др.) — преобразования государственного и общественного строя — насаждения идей «истины, вольности и света» — сверху, посредством благотворной деятельности просвещённых монархов. Он даже готов признать заслуги в этом отношении своего давнего коренного врага — Екатерины. Среди разбушевавшейся пучины, среди обломков разбитого корабля революции возвышаются в перспективе миновавшего столетия две скалы — Пётр I и Екатерина II.

Заканчивается «Осмнадцатое столетие» Радищева почти в духе традиционно-хвалебной оды: достойными преемниками Екатерины и Петра является новый монарх — Александр. В связи со всем этим за работу в комиссии Радищев принялся с исключительной горячностью. Им был написан для комиссии ряд «мнений», составлена записка «О законоположении» и подготовлен обширный проект гражданского уложения. Принимал он непосредственное участие и в законодательных начинаниях А. Р. Воронцова.

В своих проектах Радищев, оставаясь на почве возможной и осуществимой практической деятельности, не мог, понятно, ставить вопрос о преобразовании России с той широтой и глубиной, с какой он ставил его в своём «Путешествии». В них он не только не мог требовать уничтожения монархии, но даже настаивать на немедленном освобождении крестьян. Речь шла о конституционных преобразованиях, намерение осуществить которые неоднократно заявлялось самим Александром I. Но и эти достаточно умеренные проекты Радищева оказались по тому времени нетерпимо-радикальными. Не только ни одному из них не было дано хода, но на Радищева снова начали косо поглядывать в высших сферах. Пушкин передаёт, со слов современников, о характерной реплике по адресу Радищева его непосредственного начальника в комиссии, графа Завадовского, удивлённого «молодостью его седин»: «Эх, Александр Николаевич, охота тебе пустословить по прежнему! Или мало тебе было Сибири?» Один из сыновей Радищева в написанной им биографии отца также рассказывает, что незадолго до смерти Радищев обратился к детям со следующими словами: «Ну, что вы скажете, детушки, если меня опять сошлют в Сибирь?» Не столько страх перед новой ссылкой в Сибирь, сколько глубокое разочарование в надеждах на нового царя, разочарование в возможности осуществления хотя бы даже той минимальной программы преобразований, с которой Радищев выступил в своих законодательных проектах, вызвало роковой исход. Одной из любимых мыслей Радищева была мысль о том, что самоубийство иногда является для человека своего рода гражданским долгом, которым он подтверждает своё право называться человеком, своё человеческое достоинство. К мысли этой он возвращается неоднократно, но с особенной силой она выражена им в одной из глав «Путешествия». В ней излагаются поучения, с кото-

---

[1] А. Старцев, О западных связях Радищева, «Интернациональная литература», 1940, № 7—8, стр. 263—265.

рыми обратился к своим детям, уезжавшим служить, некий идеальный дворянин. Поучения эти завершаются следующим красноречивым заветом: «Если ненавистное счастие истощит над тобою все стрелы свои, если добродетели твоей убежища на земли не останется, если, доведенну до крайности, не будет тебе покрова от угнетения; тогда вспомни, что ты человек, вспомни величество твоё, восхити венец блаженства, его же отъяти у тебя тщатся, — умри». Если нет другого исхода, смерть является своего рода торжеством над мучителем и тираном: «Терзанию, болезням, изгнанию, заточению, — писал Радищев в своём сибирском трактате «О человеке», — всему есть предел непреоборимый, за которым земная власть есть ничто. Едва дух жизненный отлетит из уязвленного и изможденного тела, как вся власть тиранов утщетится, всё могущество их исчезнет, раздробится сила; ярость тогда напрасна, зверство ничтожествовать принуждено, кичение смешно. Конец дней несчастного есть предел злобе мучителей и варварству посмеяние». Не видя другого пути, Радищев с мужеством древних стоиков стал на этот единственный остававшийся ему путь «осмеяния» тирана. 11 сентября 1802 г. Радищев принял смертельную дозу яда. Ночью Радищев умер.

Радищев и сентиментализм. Сам Радищев в своих следственных показаниях ссылается на два литературных произведения, сыгравших существенную роль в создании им «Путешествия из Петербурга в Москву»: «Сентиментальное путешествие» знаменитого английского писателя Лоренса Стерна и «Историю двух Индий» не менее знаменитого в то время французского публициста аббата Рейналя.

Действительно, Радищев с первых же своих литературных шагов идёт путями писателя-сентименталиста. Об этом наглядно свидетельствует одно из самых ранних его произведений, до нас дошедших, — автобиографическая повесть «Дневник одной недели». Повесть эта не только представляет первое по времени и очень яркое проявление русского сентиментализма, но носит и прямо программный характер [1]. Провозглашая новое отношение к действительности, точнее всего определяемое словом «чувствительность», Радищев подводит под это философскую основу, полностью выдержанную в духе сенсуализма, окрашенного в материалистические тона системы Гельвеция.

«Ужели человек толико раб своей чувствительности, что и разум его едва сверкает, когда она сильно востревожится?» — вопрошает себя автор «Дневника» и тут же категорически подчёркивает примат «чувства», т. е. ощущения, над разумом: «О гордое насекомое! Дотронись до себя и познай, что ты и рассуждать можешь для того только, что чувствуешь, что разум твой начало свое имеет в твоих пальцах и в твоей наготе. Гордись своим рассудком, но прежде воспряни, чтобы острие тебя не язвило и сладость тебе не была приятна».

В «Дневнике» нет фабулы, нет (или почти нет) описания внешней действительности. Содержание «Дневника» — картина душевных переживаний автора, вернее — одного чувства: невыносимого одиночества, которое безраздельно владеет им в течение одиннадцати дней, протекших между отъездом друзей и их возвращением. Самые образы друзей никак не раскрыты: мы не знаем ни их возраста, ни положения, ни даже пола; существо отношений, связывающих их с автором, также неясно. Да друзья почти и не входят в повесть как реальные люди, а присутствуют в ней лишь постольку, поскольку существуют в сознании автора. «Дневник» начинается с момента отъезда друзей, обрывается на их возвращении. Всё пространство повести-дневника заполнено страдающим «я» автора. Автор почти не говорит нам, что он делал всё это время, зато подробнейшим образом описывает, как он чувствовал. Да и что бы он ни делал: ехал ли в гости, шёл ли в театр, возвращался ли домой, бродил ли по улицам, обедал ли, ложился ли в постель, тщетно призывая сон, — всё, всё вызывало в нём одну мысль о покинувших его на неделю друзьях, одно чувство, для определения которого автор словно бы задался целью

---

[1] В повести упоминается о представлении «мещанской трагедии» Сорена «Беверлей», поставленной в петербургском театре в 1773 г. В этом году или вскоре после того повесть, очевидно, и была набросана. Однако впервые опубликована она была только в 1811 г., так что непосредственное влияние на развитие русского сентиментализма вряд ли оказала.

выбрать из словаря все синонимы к слову страдание: «печаль», «уныние», «грусть», «беспокойствие», «скорбь», «пагуба», «бедствие», «тяжесть», «сокрушение», «отчаяние», «терзание», «горесть». В «Дневнике» подробно описываются переходы от этого чувства к противоположному ему чувству радости и блаженства при мысли о скором возврате друзей и новые терзания, поскольку друзей всё же нет с автором «Дневника» сейчас, сию минуту. «На что толико грустить? — убеждает сам себя автор, — ещё два дни, — и они, они будут со мною, — два дни, — о ты, что можешь разлуку с друзьями души моей исчислить временем, о ты, злодей, варвар, змий лютый! Прочь толикое хладнокровие, — во мне сердце чувствует, а ты рассуждаешь». Содержанию «Дневника» вполне соответствует язык его — предельно эмоциональная, взволнованно-торопливая речь-монолог, перебиваемая обращениями то к отсутствующим друзьям, то к самому себе, построенная на непрестанно чередующихся вопросительных и восклицательных интонациях. Крайний субъективизм, самопогружённость, чрезвычайная экзальтация чувства, сила и мучительность которого ни в какой мере не оправдываются реальным поводом, его вызывающим, — всё это черты, которые расцветут пышным цветом в позднейшем сентиментализме отчасти Карамзина и, в особенности, его многочисленных подражателей и эпигонов. Но у самого Радищева путь, на который он явно ступил в «Дневнике», не получил дальнейшего развития. Тема дружбы, как чувства, имеющего исключительное значение в жизни автора, проходит красной нитью почти по всем основным произведениям Радищева («Житие Ушакова», посвящение к «Путешествию из Петербурга в Москву», даже философский трактат «О человеке»). «Чувствительность» останется почти неизбежной эмоциональной окраской большинства его произведений; но эгоистически замкнутая, сосредоточенная на себе и своих переживаниях, болезненно-преувеличенная ч у в с т в и т е л ь н о с т ь «Дневника» перерастает в них в могучее революционное ч у в с т в о скорби и гнева при зрелище угнетённого народа, — «уязвленность» «страданиями человечества». Это превращение, перерастание отчётливо выражено уже в «Отрывке из путешествия в ***», написанном, очевидно, как раз около этого же времени и опубликованном в «Живописце» Новикова. «С великим содроганием чувствительного сердца» Радищев описывает в нём не свои личные субъективные переживания, а «бедность и рабство», которые «повсюду встречалися» с ним «в образе крестьян»: ужасный и бесчеловечный быт «деревни *Разореной*». Воздействие «Сентиментального путешествия» Стерна чувствуется уже в «Отрывке». Еще больше сказывается оно в «Путешествии из Петербурга в Москву». Однако сходство со Стерном носит более или менее внешний характер: оно связано, главным образом, с жанровым и композиционным оформлением центрального произведения Радищева. Мало того, самую форму стерновского путешествия Радищев усваивает отнюдь не в порядке простого подражания, а лишь поскольку она в наибольшей мере соответствовала его основному заданию — показать как можно шире русскую действительность. В соответствии с этим усвоенная форма наполняется совсем новым, абсолютно оригинальным содержанием. Стерна, автора «Сентиментального путешествия», почти в той же степени, как и автора радищевского «Дневника одной недели», занимают внутренние переживания его героя — пастора Йорика от лица которого ведётся рассказ и который является прозрачным псевдонимом самого автора. Путевые встречи и впечатления Йорика — только повод для этих переживаний. Всё произведение представляет собой описание не Франции, а души путешественника, едущего через Францию. Автором пространно воспроизводится целая гамма переживаний утончённо-чувствительной души со всеми её тончайшими психологическими нюансами, сложной и противоречивой игрой противочувствий. Столько же, если не больше, чем Парижу, отведено им места и внимания каретному сараю в Кале, перед дверью которого он стоит, держа в своей руке руку некоей очарова-

тельной незнакомки, случайно встреченной на пути. Вообще подавляющее большинство описываемых им переживаний носит сугубо-личный характер. Правда, однажды при виде скворца в клетке он задумывается об ужасах Бастилии, живо воображая себе несчастного узника, заключённого в подземной тюрьме. Но и тут автора занимают не столько страдания самого узника, сколько сострадание к нему, которое вспыхивает в его собственной жалостливой душе. Прямо противоположно всему этому содержание «Путешествия» Радищева. Как и «Дневник одной недели», оно открывается сценой расставания с друзьями и горестными, в связи с этим, переживаниями автора, преследующими его даже во сне (глава «Выезд»). Но если тема эта составляет всё содержание «Дневника», здесь она обрывается в самом начале. В скорбно-поэтический сон автора вторгается самая что ни на есть реальная действительность. Грустные переживания покинутости и одиночества разрешаются реально-бытовой концовкой: «Несчастный, — возопил я, — где ты, где девалося всё, что тебя прельщало? Где то, что жизнь твою делало тебе приятною? Неужели веселости, тобою вкушенные, были сон и мечта?» — По счастию моему случившаяся на дороге рытвина, в которую кибитка моя толкнулась, меня разбудила. Кибитка моя остановилась. Приподнял я голову. Вижу, на пустом месте стоит дом в три жилья. «Что такое?» — спрашиваю я у повощика мово. «Почтовый двор». — «Да где мы?» — «В Софии», — и между тем выпрягал лошадей». С этого момента в центре внимания автора не описание своих душевных переживаний, а изображение объективной действительности, того, что он видит и слышит, с чем сталкивается на своём пути. «Путешествие» становится галлереей жутких, зловещих картин всеобщего произвола, гнёта, насилия. Не уходит из произведений Радищева и личный момент. Подчас это делает даже «Путешествие» своего рода исповедью души путешественника, исповедью, окрашенной, — несмотря на то, что образу путешественника сообщён несомненно литературный характер, — в резко автобиографические тона. Но авторские переживания являются в «Путешествии» не самодовлеющими и замкнутыми в себе, а как бы аккомпанируют рисуемым картинам объективной действительности. Равным образом то, что при обрисовке этих картин мы всё время сталкиваемся с авторским к ним отношением, всё время имеем между ним и собой то заливающегося слезами сострадания, но, чаще, гневного, возмущённого, негодующего автора, не снижает объективности изображений, а лишь способствует пропагандистской направленности книги, создаёт вокруг неё особую эмоционально-зажигательную атмосферу, заражает теми же чувствами негодования, гнева и возмущения, которые кипят в душе автора, и его читателей.

«Путешествие», в силу этого, не сугубо-личное, как у Стерна, а, наоборот, насквозь социальное произведение, социальное и по предмету своего изображения и по своей целеустановке.

«Путешествие из Петербурга в Москву».

В знаменитом предисловии — обращении к другу, которым открывается «Путешествие из Петербурга в Москву», сам Радищев так объясняет причину и цель написания им его книги: «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала. Обратил взоры во внутренность мою — и узрел, что бедствия человека происходят от человека, и часто от того, что он взирает непрямо на окружающие его предметы...» Поднять «завесу с очей», увидеть и показать другим доселе сокрытую истину, как она есть, лицом к лицу, взглянуть «прямо» «на окружающие предметы» — такова цель радищевского «Путешествия», цель, которая делает из него произведение, по основному заданию своему глубоко реалистическое. В «Путешествии» Радищев взирает на действительность «без очков» — не глазами кабинетного учёного, а взволнованным взором патриота, пламенного гражданина, страстно желающего счастья родной стране. Совсем отсутствуют в «Путешествии» описания

природы, всякого рода достопримечательностей. Внимание автора поглощено людьми, их жизнью, существующими между ними отношениями, приковано к «страданиям человечества». «Путешествие» Радищева является единственной в своём роде книгой по широте охвата явлений современной ему русской социальной действительности. Вопросы религии и права, этики и политики, экономики, отношений между сословиями, войны и мира, семейных отношений, положения женщины, воспитания и образования детей, просвещения и культуры (школа, печать, цензура) — не только ставятся в его книге, но и получают замечательное разрешение в духе самых радикальных и передовых идей эпохи французской революции: естественного права, общественного договора, верховной власти народа, политической свободы — «вольности», «естественного и гражданского равенства», нового понимания права собственности (земля должна принадлежать тем, кто её обрабатывает; помещики, использующие чужой труд, суть «варвары» и «грабители»; их богатство им не принадлежит) и т. д. Екатерина имела полное основание увидеть в книге Радищева «опорочивание всего установленного и принятого». Действительно, все стороны жизни и общественно-политического устройства самодержавно-крепостнической России ставит революционный патриот Радищев на свой строгий и нелицеприятный суд и всему выносит безусловный и суровый приговор. По страницам «Путешествия» перед читателем последовательно проходят грубый и бесчеловечный формализм больших и малых чиновников-администраторов (люди тонут, а начальник Сестрорецка спокойно отвечает: «Не моя то должность» — в главе «Чудово»); лицемерие и раболепство перед властями высокопоставленных жителей Петербурга — «сего жилища тигров» (там же); злоупотребление служебной властью и выход «в люди» за потаканье прихотям начальников (рассказ об «устерсах» — в главе «Спасская Полесть»); «неправосудие», дикие судебные «жестокости» (там же); хищничество подрядчиков, «воровство» и «плутовство» купечества (Карп Дементьич в главе «Новгород»); жестокости и неправды государственной службы, являющейся в самодержавно-крепостнической стране неприкрытым орудием классового угнетения (история Крестьянкина в главе «Зайцово»); упадок общественных нравов, распутство и разврат (мужья заражают жён и детей «дурной болезнью» — в главе «Яжелбицы»; валдайские «разрумяненные девки» и любовная история валдайского монаха в главе «Валдаи»); обманы и беззакония вельмож (глава «Завидово»); алчность, грабёж и мучительство дворян-помещиков (глава «Пешки» и ряд других глав), и, наконец, безбрежное море страданий закрепощённого крестьянства. Тема крепостного рабства стоит в центре всего «Путешествия». Уже в самом начале своего пути, слушая «заунывную песню» ямщика, путешественник замечает о «скорби душевной» как основной ноте «русских народных песен». Скорбная и унылая песня ямщика является как бы музыкальным введением и ко всему «Путешествию», с самого начала сообщая ему определённую тональность. Картины тяжкой крестьянской неволи начинают развёртываться с третьей же главы («Любани») — описание крестьянской пахоты в воскресенье. Со страшной силой скорби, негодования и гнева картины крепостного угнетения и насилий рисуются в главах: «Зайцово» (зверское обращение с крестьянами ассесора из придворных истопников), «Едрово» (осквернение помещиками крестьянок), «Хотилов» («Проект в будущем»), «Вышний Волочок» (рассказ о помещике, добившемся «цветущего состояния» своего имения ценою полного разорения крестьян), «Медное» (продажа крестьян с публичного торга), «Городня» (рекрутский набор), наконец, «Пешки» (описание скудной, нищей и убогой крестьянской избы). Во многих описаниях и картинах «Путешествия» повторяются темы и мотивы, уже знакомые нам по сатирическим листкам Новикова, по комедиям и сатирам Фонвизина (например, приводимое в главе «Зайцово» письмо о женитьбе барона Дурындина на старой сводне прямо словно бы

попало сюда со страниц сатирических журналов. Но вместе с тем тон сатиры Радищева отличается небывалой дотоле резкостью и силой. Мало того, сатира Новикова и Фонвизина нападала на те или иные отрицательные явления действительности, как на исключения, как на некие «злонравные» отступления от существующего и действующего порядка. Отрицательным образам «злонравных» дворян — Простаковых, Скотининых — противопоставлялись образы добродетельных Правдиных и Стародумов. Даже в «Отрывке из путешествия в ***» автор, в противовес деревне Разореной, ссылался на соседнюю деревню Благополучную. Эта точка зрения, усиленно, в значительной степени по цензурным соображениям, проводившаяся литературой того времени, нашла себе полное выражение в одном из замечаний Екатерины на книгу Радищева: «Лучшея судьбы наших крестьян у хорошего помещика нет во всей вселенной».

Прямо противоположна этому точка зрения Радищева: «Можно ли назвать блаженным гражданское положение крестьянина в России? Ненасытец кровей один скажет, что он блажен, ибо не имеет понятия о лучшем состоянии». В «Путешествии из Петербурга в Москву» благополучных деревень вовсе не существует. Время от времени по страницам его мелькают положительные образы добрых дворян: «добродетельный дворянин», прививающий своим детям здравые понятия о воспитании и семейных отношениях в главе «Крестцы»; «добросердечный барин», о котором рассказывает рекрут в главе «Городня», и др. Однако их личные добрые качества неспособны изменить что-либо в существующем положении вещей; в лучшем случае им дано лишь, как только что упомянутому «добросердечному барину», «рыдать над участию своих рабов». Самое добро, которое они делают, неизбежной силой существующего порядка обращается в зло. Добросердечный старый барин даёт сыну своего крепостного дядьки воспитание наравне со своим собственным сыном, вместе с которым отправляет его продолжать образование за границу. Во время пребывания молодых людей в «чужих краях» старый барин умирает, не успев выполнить обещания дать своему Ванюше «отпускную», т. е. освободить его от крепостной зависимости. Между тем его сын, «сотоварищ» Ванюши, человек также по природе не плохой, но легкомысленный и слабохарактерный, женится на некоей знатной «надменной» особе, которая приказывает сдать Ванюшу в лакеи и превращает его жизнь в сплошную цепь унижений, издевательств и истязаний, переносимых им, в силу условий его воспитания, с особенной мучительностью. Ни к чему не приводит стремление другого «человеколюбивого» дворянина Крестьянкина «делать добро», пользуясь своим служебным положением председателя уголовной палаты. После неудачного заступничества за крестьян, убивших в порядке самозащиты зверя-помещика, ему ничего не остаётся, как подать прошение об отставке да бесплодно «оплакивать плачевную судьбу крестьянского состояния». Для Радищева зло — не исключение, как для его литературных предшественников, а правило, основная формула самодержавно-рабской действительности. При этом, описывая отдельные случаи, изображая частные формы проявления зла, неправды и насилий, Радищев неизменно связывает их с общим злом самодержавно-крепостнического строя, как их основным и неизбежным источником. «Сочинитель не любит царей и где может к ним убавить любовь и почтение, тут жадно прицепляется с редкой смелостию», — написала Екатерина в одном из своих «Примечаний» на «Путешествие». И действительно, самодержавие, царизм, на ряду с рабством, является второй основной мишенью книги Радищева. Царь, «злодей злодеев всех лютейший», — главный виновник совершающегося зла — таково основное утверждение его книги, подготовляющееся с первых же её страниц и выдвигаемое в ряде последующих мест со всё усиливающейся энергией и определённостью. «Возможно ли, — восклицает рассказчик «Систербецкой повести» (глава «Чудово»), — что в наш век, в Европе, подле столицы, в глазах великого государя совершалося такое

бесчеловечие!» «Возможно ли, — спрашивает себя в следующей главе сам автор-путешественник, выслушав рассказ о разбитой неправосудием жизни повстречавшегося в пути незнакомца, — чтобы в толь мягкосердое правление, каково ныне у нас, толикие производилися жестокости?» Ответом на все эти недоуменные вопросы является знаменитый «сон путешественника», о котором рассказывается в той же главе. Сон является одним из самых «криминальных» мест «Путешествия», представляя собой исключительный по яркости, смелости и недвусмысленности изображения памфлет на самоё Екатерину и её ближайших пособников. Недвусмысленность этого памфлета так определённа, что в изображении, например, военачальника, вместо борьбы с врагом «утопавшего в роскоши и веселии», а воинов своих почитавшего «хуже скота», Потёмкин не мог не узнать себя. «Я прочитал присланную мне книгу, — писал он о «Путешествии» Екатерине. — Не сержусь. Рушеньем Очаковских стен отвечаю сочинителю. Кажется, матушка, он и на вас возводит какой-то поклеп...» Не могла не узнать себя и Екатерина. Прямо заявляя, что царь сна прослыл в народе «обманщиком, ханжею и пагубным комедиантом», Радищев бьёт по самому её уязвимому месту — несоответствию слов и дел, — показного блеска, пышного, декоративного фасада империи — и удручающих картин крепостного угнетения, стенаний порабощённого народа. В центральном месте «Сна» — встрече царя с «неизвестной странницей» «Прямовзорой», «Истиной», снимающей царю бельма с глаз, после чего «все вещи» начинают представляться ему «в естественном их виде» — аллегорически выражена основная тема всей книги. В «Сне» беспощадно разрушается ореол величия, блеска и славы, которым Екатерина стремилась окружить себя в сознании современников. Начинается «Сон» описанием «лучезарного» царского «величества», ведущимся в тонах хвалебной оды или тех проектов торжественных иллюминаций, которые составлялись Ломоносовым. Тем разительнее та картина, которая противопоставляется Радищевым этой одической действительности. Торжественная ода в дальнейшем течении «Сна» превращается в хлещущую сатиру. После операции, учинённой «глазным врачом» — «Прямовзорой», во всём происходит страшная перемена. Пышность и блеск оказываются грязью и кровью. С действительности беспощадно стираются все краски традиционной одописи. Поэты-одописцы славили процветание, мир, тишину и устройство созданной российскими монархами империи помещиков и купцов. Радищев готов опрокинуть до основания это «устройство нащет свободы», истребить дотла цивилизацию, основанную на рабстве и эксплоатации.

Наибольшей силы антимонархическая, противоцарская направленность книги Радищева достигает в его оде «Вольность», самые яркие политические места которой полностью приведены в «Путешествии». «Ода совершенно явно и ясно бунтовская, где царям грозится плахою. Кромвелев пример приведен с похвалами. Сии страницы суть криминального намерения, совершенно бунтовские», — записала в связи с ней Екатерина. В частности разоблачается Радищевым в его оде союз царской власти и «веры» — официальной религии, взаимно поддерживающих друг друга в целях общего угнетения народа:

Власть царска веру охраняет,
Власть царску вера утверждает;
Союзно общество гнетут.

Сатирические обличения пороков духовенства звучат почти по всей нашей литературе XVIII в., начиная с «Владимира» Феофана Прокоповича и сатир Кантемира. Но у Радищева они впервые из области этики переводятся в область политики: от нападок на отдельных представителей церкви он переходит к нападкам на церковь вообще, как на соподчинённый царской власти государственный аппарат рабства и эксплоатации.

В свете многочисленных мест «Путешествия», резко направленных против «царей», приобретает совершенно определённый смысл и эпиграф к нему, который Радищев, слегка изменив его, заимствовал из «Тилемахиды» Тредиаковского: «Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лаяй». «Чудище» — это екатерининское самодержавие: соответствующий стих прямо взят из того места поэмы, в котором рассказывается о муках, претерпеваемых в Тартаре «злыми» царями.

Презрительно высмеянная и, казалось, навсегда литературно уничтоженная Екатериной «Тилемахида» Тредиаковского неожиданно снова поднялась и пошла на неё грозной книгой Радищева.

Тема «злых царей»-тиранов была, как мы знаем, одной из излюбленных тем нашей литературы XVIII в. Однако при этом «злым царям» всегда противопоставлялись «цари добрые», воплощением которых, обычно, и являлись царствующие монархи из дома Романовых. Подхватывая эту традиционную тему, Радищев придаёт ей в «Путешествии» совсем новое звучание, подобное тому, какое придано им теме о «злонравных» дворянах-помещиках. Нет «злых» и «добрых» царей, ибо царская власть сама по себе является безусловным злом, неизбежно развращая тех, кто облечён ею. Мысль эта постоянно проводится в «Путешествии». Прямо говорится о зле царской власти, как таковой, и в оде «Вольность».

В «Путешествии» Радищев замечательно выполнил поставленную им себе задачу: заглянул в социальную действительность так глубоко, как это не смог сделать ни один из его предшественников и современников. Мало того, Радищев не только показал во весь рост основное зло своего времени — самодержавие и крепостничество, но и впервые поставил перед русским общественным сознанием, в качестве главной задачи, необходимость беспощадной, не на жизнь, а на смерть, борьбы с ним. Тем самым Радищев предуказал основные пути нашего исторического развития, развития общественной мысли, нашего революционного движения, завершившегося победой народной революции, победой, конечную неизбежность которой Радищев также предвидел и восторженно предвещал в своей книге: «О! если бы рабы, тяжкими узами отягченные, яряся в отчаянии своем, разбили железом, вольности их препятствующим, главы наши, главы бесчеловечных своих господ, и кровию нашею обагрили нивы свои, — что бы тем потеряло государство? Скоро бы из среды их исторгнулися великие мужи для заступления избитого племени; но были бы они других о себе мыслей и права угнетения лишенны. Не мечта сие, но взор проницает густую завесу времени, от очей наших будущее скрывающую. Я зрю сквозь целое столетие».

Только что приведённая цитата замечательна и тем, что Радищев смело разрешает здесь проблему отношения народной революции и культуры, проблему, которая своей кажущейся антиномичностью, неразрешимостью будет мучить столько последующих наших писателей и мыслителей на протяжении всего XIX в., перед которой отступят декабристы, которая тревожным вопросом встанет перед Пушкиным. Для Радищева проблема эта разрешается в результате его горячей веры в народ, который сумеет выдвинуть другую, свою интеллигенцию, создать новую, свою, неизмеримо более высокую культуру («Скоро бы из среды их исторгнулися великие мужи для заступления избитого племени; но были бы они других о себе мыслей и права угнетения лишенны»).

Во всей нашей художественной литературе почти нет произведения большей революционной зарядки, чем «Путешествие» Радищева. По своей форме и стилю книга Радищева стоит ещё только у истоков нашего художественного реализма, но по глубине взгляда, «проницающего» действительность, по изумительной верности в постановке и намечаемом разрешении основных задач, стоявших перед русским обществом, перед русским народом, «Путешествие из Петербурга в Москву» является одним из самых социально-зорких произведений нашей литературы. Тема народ-

ной революции, которую Радищев страстно ждёт, к которой пламенно, грозным голосом пророка и судии призывает, проходит через всю его книгу. С горечью неоднократно показывая, что крестьянин лишён всех гражданских прав — «в законе мертв», Радищев тут же с. силой прибавляет: «Нет, нет, он жив, он жив будет, если того восхочет...» (глава «Едрово»). Смысл этих слов не вызывает сомнений. Недаром Екатерина заметила, что они «суть примечания достойны и суще возмутительны». «Все те, кто бы мог свободе поборствовать, — пишет Радищев в главе «Медное», — все великие отчинники и свободы не от их советов ожидать должно, но от самой тяжести порабощения». «Надежду полагает на бунт от мужиков», — правильно комментирует Екатерина. В оде «Вольность» Радищев восторженно мечтает о «дне, избраннейшем всех дней» — неизбежном дне грядущей народной революции.

Некоторые страницы «Путешествия» написаны прямо как бы языком революционных прокламаций. «Сокрушите орудия его земледелия, — восклицает Радищев, рассказывая о разорившем своих крестьян помещике-«кровопийце», — сожгите его риги, овины, житницы и развейте пепел по нивам, на них же совершалося его мучительство...» Правда, слова эти обращены к блюстителям закона, которые, — иронически пишет Радищев, — «хотят называться мягкосердыми» и носят «имена попечителей о благе общем»; но это не снимает революционной зарядки этого обращения, в особенности, имея в виду вышеприведённую оговорку Радищева о том, что все носители политической силы и власти в стране — «великие отчинники» и не от них должно ждать облегчения крестьянской участи. Мало того, в «Путешествии» Радищев прямо признаёт право крестьян отвечать ударом на удар, обидой за обиду: «Если я кого ударю, тот и меня ударить может», — оправдывает он убийство крестьянами зверя-помещика.

У буржуазных историков русской общественной мысли имелась тенденция сгладить революционную направленность книги Радищева, выставить его «учеником» самой Екатерины — автора «Наказа». Вся беда Радищева якобы заключалась в том, что он выпустил свою книгу не ко времени, запоздало напомнил Екатерине её собственные идеи, выветрившиеся под влиянием страха перед французской революцией. «Путешествие» Радищева стоит в одном ряду с сочинением самой Екатерины — «Наказом», которое издано было на 24 года раньше», — писал, например, в своей вступительной статье к «Путешествию» Н. П. Павлов-Сильванский. Только что приведённые нами выдержки из «Путешествия», как и испуганно-негодующие комментарии к ним Екатерины, лучше всего показывают полную неосновательность подобных толкований. Однако в «Путешествии» действительно имеется ряд мест, которые находятся в известном противоречии с революционным существом радищевской книги и которые как раз и были выдвинуты на первый план буржуазными историками и литературоведами. Особенно благодарными в этом отношении являются главы «Хотилов» и «Выдропуск», в которых излагаются проекты «постепенного освобождения» крестьян и постепенного же уничтожения сословного неравенства путём законодательной деятельности просвещённого монарха (обе главы написаны в форме высочайших манифестов, которую Екатерина восприняла как пародию). В первом проекте угроза народного восстания, «новой пугачевщины», выдвигается даже в качестве наиболее веского побуждения для «уничтожения рабства» сверху, не ожидая, чтобы оно было сокрушено «яростным» напором снизу.

Для правильного понимания этого противоречия необходимо иметь в виду следующее. Мышлению Радищева свойственна была весьма важная новая черта, чуждая сознанию большинства просветителей XVIII в., — историзм. Дабы что-либо разумное и справедливое воплотилось в жизнь, реализовалось в общественном устройстве, мало, чтобы люди поняли и признали его в качестве такового (а именно так думали просве-

тители); надо ещё, чтобы для этого существовали соответствующие исторические условия — «поборствие обстоятельств». Философия истории самого Радищева окрашена в конечном счёте в довольно пессимистические тона. Историческое развитие, по его представлению, подобно «колесу»: всё движется по кругу, возвращаясь к своему исходному пункту. Это наблюдается, по мнению Радищева, и в области развития идей («суеверие» сменяется «вольностью мыслей», которая, «вдавшись в необузданность», снова «возвращается вспять» — подготовляет почву «суеверию»), и в области государственного устройства, политики: «Таков есть закон природы: из мучительства рождается вольность, из вольности — рабство». Но независимо от этого взгляд на историю человечества и каждого отдельного народа как на закономерный исторический процесс был огромным шагом вперёд. Именно это воззрение дало возможность Радищеву с такой уверенностью и силой утверждать неизбежность у нас революции. Однако, вместе с тем, трезвый наблюдатель, как никто из его современников изучивший реальную русскую действительность, Радищев прекрасно понимал, что революция у нас — дело достаточно отдалённого будущего: «Но не приспе еще година, || Не совершилися судьбы», — пишет он об этом в оде «Вольность». Вероятно, немало способствовало такому сознанию и поражение происшедшего на его глазах крестьянского восстания Пугачёва. Недаром, говоря о революции, Радищев, по его собственным словам, «зрел сквозь целое столетие». Уверенность в неизбежности революции («не мечта сие») сообщала его голосу в «Путешествии» особую твёрдость и силу, в особенности, поскольку он сознавал, что своей книгой он служит делу революции, способствует приближению ее. Но «уязвленность» Радищева страданиями порабощённого народа настолько велика, что успокаиваться только надеждами на будущее он не мог. Он хотел облегчить эти страдания хотя бы частично теперь же, немедленно. Логически непоследовательно, но психологически понятно, что в этом стремлении Радищев готов был ещё раз попытаться пойти традиционным путём философов-просветителей, иллюзорность которого сам же одновременно сознавал и неоднократно, как мы видели в том же «Путешествии», подчёркивал, — путём у б е ж д е н и я в необходимости проведения правительственных реформ, в первую очередь, освобождения крестьян. Однако, становясь в своём «Проекте в будущем» на этот путь, Радищев не только апеллирует к «человеческому сердцу» — к чувствам жалости и сострадания, но выдвигает и другие, более веские для сознания «великих отчинников» аргументы — непроизводительность крепостного труда, вымирание населения и т. п. В качестве наиболее осязательного довода, в особенности постольку, поскольку всего за пятнадцать лет перед тем по стране прокатилось грозное пугачёвское восстание, выдвигается им и угроза кровавой и беспощадной народной расправы. Но огромное значение, которое имела книга Радищева в развитии нашей литературы и общественной мысли, связано не с попытками его толкнуть правительство на путь реформ, а с проникающими «Путешествие» чаяниями неизбежной народной революции, грядущего народоправства. Идейный и эмоциональный центр тяжести книги Радищева, её мозг и сердце, не в «Проекте в будущем», а в таких «криминальных» и «бунтовских» местах, как ода «Вольность» и др.

Противопоставляя книгу Радищева известному памфлету на екатерининское время «О повреждении нравов в России», принадлежавшему перу современника Радищева, историка князя Щербатова, и проникнутому аристократической оппозицией справа, Герцен писал (в предисловии к изданию «Путешествия», опубликованного им вместе с книгой Щербатова): «Радищев не стоит Даниилом в приёмной Зимнего дворца, он не ограничивает первыми тремя классами свой мир, он не имеет личного озлобления против Екатерины — о н е з д и т п о б о л ь ш о й д о р о г е, он сочувствует страданиям масс, он говорит с ямщиками, дворовыми, с рекрутами...» «Страдания масс», настроения порабощённого крестьянства, не-

задолго до того нашедшие исход в восстании Пугачёва, явно и в весьма сильной степени отразились на «Путешествии» Радищева.

Народ в «Путешествии». Народ, крепостное крестьянство привлекают к себе особенно сочувственное внимание и Радищева-художника. В такой же мере, как книга Радищева богата проблемами, насыщена она и образами русской действительности. В «Путешествии» перед нами проходят представители почти всех «чинов» и состояний и самых различных профессий русского общества того времени: цари, вельможи, придворные, дворяне-помещики (наследственные и вышедшие «из самого низкого состояния»), крупные и мелкие чиновники, купцы, мещане, семинаристы, монахи, иностранные искатели приключений. Но чаще всего и всего любовнее показывает Радищев образы людей из народа, рисует картины жизни и быта крестьянства. В главе «Любани» даётся изображение бодрого крестьянского труда. Несмотря на знойный полуденный час и праздник — воскресенье, — крестьянин пашет свою ниву «с великим тщанием», «соху поворачивает с удивительною легкостию». «Нива, конечно, не господская», — замечает путешественник. Действительно, выясняется, что крестьянин все шесть дней работает на помещика, так что ему остаётся только воскресенье для работы на себя и семью. В главе «Чудово» раскрывается мужество, вплоть до готовности жертвовать собой, и отзывчивость простых людей — лодочников и солдат, проступающие особенно резко по контрасту с равнодушием, холодным эгоизмом и «жестокосердием» начальника. В главе «Зайцово» демонстрируются чувства солидарности крестьян, заступающихся за своего товарища, над невестой которого «дворянчик», помещичий сынок хотел совершить насилие. Радищев убедительно показывает, что крестьяне, убившие при этом и самого зверя-помещика из бывших придворных лакеев, и такого же зверя — его жену и не меньших зверей — двух сыновей, — были «невинными убийцами», ибо действовали в порядке законной самозащиты. С явной симпатией обрисован и сочувственно вступающийся за крестьян председатель уголовной палаты Крестьянкин, которого остальные дворяне укоряют тем, что он происходит из «однодворцев» и «сам в молодости своей изволил ходить за сохою». В главе «Едрово» дан замечательный образ крестьянской девушки Анюты — прямое предшествие героических народных женских образов Некрасова. В главе «Медное» развёрнута трагическая судьба крепостных, продаваемых с публичного торга. В главе «Городня» рассказывается драматическая повесть крепостного интеллигента, который во время рекрутского набора, среди всеобщих воплей, слёз и рыданий, один сохранял бодрый и весёлый вид: его положение дворового в барской семье таково, что даже столь ужасавшая всех сдача в рекруты была для него желанным облегчением.

С необычайным вниманием и сочувствием присматривается и прислушивается Радищев и к проявлениям духовной жизни народа — к народному искусству, народному творчеству. В главе «Клин» описывается слепой нищий, поющий «народную песнь» — легенду об Алексее божием человеке — среди жадно внимающей ему толпы крестьян. Не в пример «жителям Москвы и Петербурга», которые равнодушно внимают заученному «кудрявому напеву» прославленных оперных итальянских певцов и певиц, слушающие крестьяне вместе с самим певцом подлинно переживают то, о чём он поёт. Во время одного из самых трогательных мест песни слёзы текут по щекам самого певца, громко рыдают женщины в толпе, с грустной и суровой «важностью» слушают мужчины. Народные песни для Радищева — лучший путь и к пониманию национального характера, раскрывающегося в самом «голосе» — мелодии русских песен: «Кто знает голоса русских народных песен, тот признается, что есть в них нечто, скорбь душевную означающее. Все почти голоса таковых песен суть тону мягкого. На сем музыкальном расположении народного уха умей учреждать бразды правления». В песнях «найдешь образование души нашего

народа». В свою очередь национальный характер определяет пути исторического развития народа. Мысль о народе как основном «герое» истории с предельной чёткостью и силой развивается в оде Радищева «Вольность». Всё делает народ, который является единственным подлинным источником государственной мощи, богатства и процветания; цари же — лишь забывшие свою обязанность слуги народные. Об этом грозно напоминает судия-народ влекомому им на плаху преступнику-царю. Народ как основной двигатель истории — такая постановка проблемы совершенно переворачивала традиционные представления нашей литературы XVIII в., в сознании которой историю делали цари, полководцы, вельможи. В XIX в. радищевская точка зрения в известной степени ляжет в основу философии истории пушкинского «Бориса Годунова».

Зачинаясь песней ямщика, «Путешествие» заканчивается «Словом о Ломоносове». И эта «концовка», видимо, не случайна, а является результатом продуманного идейно-художественного построения Радищевым его книги (вначале Радищев заканчивал «Путешествие» сценой самоубийства некоего сановного казнокрада). Радищев не одобрял одического характера литературной деятельности Ломоносова, в ряде существенных пунктов, как мы дальше увидим, боролся с его поэтикой, но вместе с тем он полностью признавал историческую заслугу Ломоносова как зачинателя, «вождя» новой послепетровской литературы, создателя нового стихосложения, художественно оправданного его литературной практикой, и, в особенности, как образователя русского литературного языка, «российского слога» (у Ломоносова, замечает в связи с этим Радищев, были замечательные предшественники в области красноречия, «но слог их не был слог российской. Они писали, как можно было писать до нашествия татар, до сообщения россиян с народами европейскими. Они писали языком словенским»).

Вышедший в полном смысле этого слова «из среды народныя» крестьянин Ломоносов был для Радищева живым подтверждением и залогом его чаяний и надежд на будущую народную русскую культуру. Весьма важно для самосознания Радищева, что в качестве подобного же посланца народа, на этот раз вышедшего «из среды народныя», для того чтобы — впервые на протяжении целого столетия — вещать истину царю, рассматривал он и себя как автора «Путешествия» (см. сон в «Спасской Полести»).

Исключительное внимание Радищева-мыслителя и Радищева-художника к народу — крестьянству, равно как самый характер художественного показа им образов людей из народа были совершенно новым и чрезвычайно значительным явлением в нашей литературе. До Радищева образы не условно-пасторальных пастушков и пастушек, а сколько-нибудь реальных русских крестьян встречались почти в одних только комико-сатирических жанрах нашей литературы (в комедиях, ирои-комических поэмах, комических операх). При этом крестьянские персонажи выводились обычно в подчёркнуто-карикатурном виде. Если же среди подобных крестьян и крестьянок оказывался некий положительный образ, то в развязке обычно выяснялось, что данный персонаж на самом деле «благородного» происхождения. Вспомним «крестьянку» Анюту из одноименной комической оперы М. Попова, которая неожиданно оказывается дворянкой и дочерью полковника. Даже Михаил Чулков, сочувственно описывая в своей «Горькой участи» — произведении в этом отношении в дорадищевской литературе исключительном — тяжкую долю крестьянина, одновременно находит нужным наименовать последнего подчёркнуто-комически: Сысой Дурносопов. Даже Фонвизин в своём «Послании к слугам» явно смотрит на них сверху вниз, с барской снисходительностью. Совсем не похоже на это, а подчас и прямо противоположно этому отношение к крестьянам Радищева. С особой силой народолюбие Радищева, окрашенное в яркие руссоистские тона, проступает в изображении им едровских крестьянок. Едровская Анюта и её товарки для Радищева — живое олицетворе-

ние «природы», «натуры», не испорченной городской цивилизацией. Их здоровье, невинность душевная, естественность чувств не только резко противопоставляются Радищевым развращённым «московским и петербургским боярынькам», но и являются для него своего рода целебным источником, в прикосновении к которому — единственная возможность исцеления от язв развратной городской дворянской культуры. Радищевым намечается здесь типичная романтически-руссоистская ситуация, которая ляжет в основу стольких произведений нашей последующей литературы от «Бедной Лизы» Карамзина до романтических поэм Пушкина, до «Казаков» Льва Толстого и далее: противопоставление «природы» и цивилизации в образах испорченного горожанина и невинной дочери народа. Впервые встречаемся мы на некоторых страницах «Путешествия» и с описанием типичных переживаний так называемого «кающегося дворянина» (см. конец главы «Любани», эпизод с нищим-певцом в главе «Клин», в значительной степени подсказанный литературными источниками — Стерн, «Вертер» Гёте).

Однако только что указанные места, в которых образы крестьян даются Радищевым чаще всего в приподнятом, литературно-романтизированном виде, как бы характерны сами по себе они ни были, не определяют стиля «Путешествия» в целом.

Стиль и язык «Путешествия».

Описания всякого рода происшествий и дорожных эпизодов, даваемых Радищевым в его книге, неизменно окрашены чувствами и переживаниями автора-путешественника, доходят до нас как бы сквозь некую эмоциональную дымку, но вместе с тем своё повествование Радищев, как правило, стремится строить на материале самой доподлинной русской действительности. Прежде всего едва ли не большая часть рассказываемых им случаев и эпизодов не придумана и не заимствована из литературных источников, а взята прямо из жизни.

В письме к Екатерине из крепости Радищев сам подчёркивал это: «На мысль мне пришли многие случаи, о которых я слыхивал, и, дабы не много рыться, я вознамерился их поместить в книгу сию». В ответах на следственные вопросы Шешковского он также ссылался на «народную молву» как на непосредственный источник многого, описанного им в книге. О случае с «приятелем» путешественника Ч. (возможно, лейпцигским товарищем Радищева, Челищевым), чуть не утонувшем по пути в Сестрорецк, в тех же ответах он показывал: «Происшествие, в Чудове описанное, было в самом деле». По поводу другого рассказываемого случая — попытки крестьян во время «пугачевского возмущения» «казнить» помещика, «омерзившего» в своей деревне шестьдесят крестьянских девушек, — Екатерина в своих «Примечаниях» заметила: «Едва ли не гистория Александра Васильевича Салтыкова». Помимо «слышанного», «народной молвы», источником для Радищева могли служить и многие документы по крестьянским делам, с которыми он знакомился во время службы в Сенате, как и вообще различные казусы из его собственной служебной практики. «Знание имеет купецких обманов, — замечала Екатерина по поводу главы «Новгород», — чего у таможни (т. е. во время службы Радищева в таможне. — *Д. Б.*) легко приглядеться можно». Но в самом отборе и подаче этих фактов у Радищева сказываются глаз и рука писателя-художника. Излагаемые им частные, единичные случаи зачастую приобретают общий, типический характер. Например, в связи с описанием Радищевым хозяйственной «деятельности» одного помещика, который путём совершенного разорения своих крепостных крестьян добился репутации «знаменитого земледельца» (в главе «Вышний Волочок»), Пушкин припоминает аналогичный случай с лично знакомым ему помещиком-«тираном». То же самое имеем и в изображении Радищевым различных представителей русской действительности. Свои «силуэты», говоря его собственным словом, он рисует прямо с натуры; вместе с тем в ряде случаев Радищеву

удаётся сообщить им несомненно типический характер. Таково знаменитое описание представителя новоявленной российской буржуазии, соединявшей в себе старую купеческую патриархальность с мёртвой хваткой дельцов нового полуевропейского типа, — Карпа Дементьича и его семьи. Здесь Радищевым намечены первые абрисы купцов и их «благоверных» супруг, изображённых позднее в пьесах Островского.

Заслуживает особенного внимания, что Радищеву, даже и в некоторых его обличительно-сатирических зарисовках, удаётся подчас избежать того прямолинейного схематизма, который неизменно был присущ почти всей литературе нашего классицизма до сатирических журналов Новикова включительно. Недаром в числе величайших представителей мировой литературы, наряду с Мильтоном и Вольтером, неоднократно называется им и Шекспир. Даже некоторые из «жестокосердых» помещиков, с таким негодованием и ненавистью рисуемых в «Путешествии», показаны злодеями не столько в психологическом, сколько в социальном плане. Среди них есть и просто неплохие люди, которые, однако, развращены самым институтом крепостничества. «Справедливость надлежит отдать бывшему моему господину, — рассказывает путешественнику жестоко истязавшийся своими господами и, наконец, сданный ими в солдаты крепостной интеллигент, — что он много имеет хороших качеств, но робость духа и легкомыслие оные помрачают». Встречаем в «Путешествии» и несомненно правдивые, верные действительности зарисовки людей из народа (таков хотя бы пашущий крестьянин в главе «Любани», в ряде мест едровская Анюта и её мать, ямщик в той же главе «Едрово» и многие другие).

Во всём этом сказываются явно-реалистические тенденции Радищева-художника. С особенной силой они проявляются в передаче им языка своих персонажей. Значительная часть содержания всего «Путешествия» излагается в форме рассказов о себе самых разнообразных лиц, встречающихся путешественнику в его пути (подьячего в Тосне, приятеля в Чудове, дворянина из купцов в Спасской Полести, семинариста в Подберезье, судьи из однодворцев в Зайцове и т. д.), разговоров с ними, разговоров их между собой, передаваемых подчас прямо в форме диалога (разговор сводни и её подруги в Зайцове) и т. п. И это сознательный приём. Каждый из рассказчиков или собеседников говорит своим особым, метко-индивидуализированным языком, соответствующим его социальному положению, профессии (ср. хотя бы рассказ «присяжного» — мелкого судейского чиновника — об «устерсах» в «Спасской Полести» с рядом рассказов дворян-интеллигентов, рассказ о себе семинариста с разговором Любаньского крестьянина или с рассказом об Анюте едровского ямщика). В книге Радищева пёстрая, разнообразная, многоликая социальная действительность, мелькающая перед путешественником и составляющая главный предмет его внимания, интереса, сострадающего сочувствия, словно бы сама говорит всеми своими голосами. И это замечательная черта «Путешествия». Пушкин в своём «Путешествии из Москвы в Петербург», упрекая Радищева в том, что вся его книга написана одним сентиментально-патетическим слогом главы «Клин» (рассказ о встрече путешественника со слепым певцом стиха об Алексее, божьем человеке), странно не отметил этого, но практически в своих «Повестях Белкина» сам он пошёл именно по этому, впервые явленному в нашей повествовательной прозе Радищевым, пути. В «Слове о Ломоносове» Радищев решительно восстаёт против «правил», заранее подчиняющих и регулирующих литературное творчество. Говоря о знаменитых ораторах древнего и нового времени (от Демосфена и Цицерона до Мирабо), он замечает: «Правила их речи почерпаемы в обстоятельствах, сладость изречения — в их чувствах, сила доводов — в их остроумии. Удивляяся толико отменным в слове мужам и раздробляя их речи, хладнокровные критики думали, что можно начертать правила остроумию и воображению, думали, что путь к прелестям проложить можно томными предписаниями. Сие есть начало риторики». То,

что Радищев говорит здесь об ораторском искусстве, распространяется им и на всё искусство слова, т. е. на литературу вообще. Переходя к «Риторике» самого Ломоносова, он пишет: «Ломоносов, следуя, не замечая того, своему воображению, исправившемуся беседою с древними писателями, думал также, что может сообщить согражданам своим жар, душу его исполнявший... тщетный его был труд в преподавании правил тому, что более чувствовать должно, нежели твердить...» Замечания эти весьма существенны. «Правилам», как основному художественно-творческому принципу классицистов, Радищев противопоставляет принцип, который ляжет в основу новой предромантической поэтики, — «чувство» и «воображение», не следующее никаким правилам, хотя и исправленное «беседой» с великими литературными предшественниками — «примерами», оставленными ими в своём творчестве. С явным нарушением всех действовавших в то время в нашей литературе правил, в том числе, в первую очередь, ломоносовских, и вместе с тем во след новым европейским «примерам» (Руссо, Стерну, Гёте, Рейналю) написано Радищевым и его «Путешествие из Петербурга в Москву». «Путешествие» представляет собой, прежде всего, смешение всех существовавших до того жанровых и стилевых канонов. В рамках одного произведения Радищевым совмещается самый пёстрый и разнообразный жанровый материал. Литературные повестушки соседят здесь с законодательными проектами (оба «Проекта в будущем»), с рассуждениями, а подчас и целыми обстоятельно документированными трактатами по вопросам истории, политики, философии, морали, литературы («Краткое повествование о происхождении цензуры», «Слово о Ломоносове» и т. п.); бытовые сценки и сатирические зарисовки сочетаются с грозно-патетическими «призывами к возмущению», с лирическими отступлениями и излияниями, зачастую в тоне покаянно-автобиографической «исповеди»; описательная проза — с формой драматургического диалога, со стихотворной одической формой (ода «Вольность»). Объединение и совмещение всего этого разнороднейшего материала оправдывается основным структурным принципом книги — темой путешествия с его сменяющими друг друга впечатлениями, дорожными встречами, всякого рода неожиданностями: услышанный на почтовой станции разговор; случайно попадающая в руки пачка бумаг, забытых только что проехавшим путником; найденная на дороге рукопись и т. д. (Следует заметить, что мотивировка эта не всегда оправдана художественно и носит подчас достаточно наивный характер.)

Исключительному жанровому разнообразию и пестроте «Путешествия» соответствует такое же языковое разнообразие. В книге Радищева совершенно отсутствует то, что Пушкин называл четвёртым единством, — единство слога. Один из новейших исследователей находит в «Путешествии» целых четыре вида стиля: архаический или церковно-риторический, сентиментально-патетический, реалистический (в описаниях бытовых явлений) и научно-прозаический (в рассуждениях). Все эти четыре вида не только расположены друг подле друга, но очень часто взаимно друг друга проникают. Это создаёт чрезвычайную пестроту, даже прямую неслаженность «Путешествия» со стороны языка. Именно язык является наиболее слабым, уязвимым местом как «Путешествия», так и всех писаний Радищева вообще. Когда появилось радищевское «Житие Федора Васильевича Ушакова», княгине Дашковой в Академии прямо приводили эту книгу как пример того, что у нас есть писатели, пишущие по-русски, но не знающие русского языка. О «Путешествии» Пушкин прямо заявлял, что оно писано «варварским слогом», объясняя это крайне малой по сравнению со стихом разработанностью нашей докарамзинской прозы. Последнее Радищев и сам ощущал, употребив немало усилий на то, чтобы выработать «слог», отвечающий идейно-художественному заданию своей книги.

В политическую программу Радищева органически входила и борьба

за национальный язык. Вспомним новгородского семинариста в главе «Подберезье», который ратовал за преподавание в высшей школе не по-латыни, а на «языке общественном, языке российском». «Учение всем бы было внятнее; просвещение доходило бы до всех поспешнее», — замечает по этому поводу семинарист. Естественно, что наиболее «внятным», доступным всем Радищев стремился сделать и своё «Путешествие» — книгу, которой он заведомо преследовал не только просветительные, но и пропагандистские, агитационные цели. Наивысшим образцом национально-литературного языка Радищеву казался язык Ломоносова: «Слово твое, живущее присно и во веки в творениях твоих, слово российского племени, тобою в языке нашем обновленное, прелетит во устах народных, за необозримый горизонт столетий» («Слово о Ломоносове»). Ломоносов, действительно, стремился, как мы знаем, создать русский литературный язык на общенациональной основе и, по словам самого Радищева, «надежнейшие любящим российское слово оставил примеры в своих творениях». Весьма пригодным был для целей Радищева язык ломоносовской прозы и по своей ораторской установке, равно как по «высокой» библейски-окрашенной лексике. Глашатаю истины, обличителю неправды царей и вельмож, Радищеву весьма подходило словесное одеяние бесстрашного проповедника, грозного и неумолимого ветхозаветного пророка.

В библейско-пророческом стиле написан ряд страниц «Путешествия». Аналогичным библейским нарядом — «языком, страстями и иллюзиями, заимствованными из ветхого завета» [1], пользовались деятели и английской, даже отчасти американской революции, взволнованным и восторженным поклонником которых Радищев являлся. Тот же библейский наряд Радищев обретал в писаниях столь чтимого им величайшего писателя английской революции, автора «Потерянного рая» Мильтона, как и в творчестве вождя немецких предромантиков Клопштока, автора «Мессиады», произведения, также высоко им ценимого. Но приподнятый ломоносовско-библейский «штиль» был только одним из слагаемых языка «Путешествия». Среди тех чувств, «жар» которых исполнял «душу» Ломоносова, выразившись в «обильном велеречии похвальных слов», Радищев не находил самого для себя важного и близкого — «чувствительности», которою — преимущественно в формах сочувствия страданиям человечества — была исполнена его собственная душа, «чувствительности», которая составляла его огорчение и усладу: «О, чувствительность, о, сладкое и колющее души свойство! тобою я блажен, тобою стражду!» («О человеке, о его смертности и бессмертии»). Это отсутствие «чувствительности» (Ломоносов «чужд был в стихах чувствительности») сказалось, конечно, и в его «слоге». Рассматривая последний, как обязательную для себя национально-языковую основу, Радищев стремился восполнить этот недостаток из других источников. Наряду с шедёврами европейского сентиментализма и предромантизма — сочинениями Руссо, «Сентиментальным путешествием» Стерна, «Страданиями молодого Вертера» Гёте — сам Радищев, как мы уже указывали, называет ещё одну книгу, послужившую для него как бы непосредственной школой, в которой он выработал потребный ему и наиболее соответствующий идейно-художественным заданиям «Путешествия» слог — «Историю двух Индий» (полное название: Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes») Рейналя. Посвящённая в основном теме колониальной эксплоатации, колониального рабства и написанная при ближайшем участии Дидро и (в последующих расширенных изданиях) ряда других передовых мыслителей, начиная с Гольбаха, книга Рейналя являлась одним из самых радикальных произведений французской предреволюционной просветительской мысли. Приговорённая в 1781 г. парижским парламентом к сожжению рукою палача, книга Рейналя имела колоссальный успех. За

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Собр. соч., т. VIII, стр. 324.

короткое время она выдержала 20 изданий; писаниями Рейналя зачитывался столь чтимый Радищевым один из виднейших деятелей американской революции Франклин; негр Туссен-Лувертюр, позднее вождь негритянской революции на острове Таити, называл книгу Рейналя своим евангелием. Написанная в тонах сильной и смелой гражданской риторики и высокой эмоциональной патетики, книга Рейналя произвела чрезвычайное впечатление и на Радищева. Ораторская приподнятость, «возвышенность» стиля, которой Радищев так восхищался в творениях Ломоносова, была вместе с тем окрашена в книге Рейналя столь дорогой Радищеву «чувствительностью» — взволнованным сочувствием к страданиям угнетённого человечества. Равным образом всё это «высокое» словесное вооружение было направлено не на хвалебное утверждение верховной власти, а на борьбу с произволом и насилием тиранов и угнетателей. Колоссальная популярность книги Рейналя подтверждала в глазах Радищева огромную действенность и её языкового оформления. Всё это побудило Радищева, по его собственным признаниям, прямо учиться у Рейналя, имя которого неоднократно упоминается им в «Путешествии», его «слогу». В «Слове о Ломоносове» Радищев, едва ли не имея в виду самого себя, мечтал о некоем ораторе, который, будучи «воспитанником» Ломоносова, но «пресытившийся обильным велеречием» его «похвальных слов», «возгремит» не его слогом. Именно с помощью Рейналя Радищев и смог сообщить «высокому» ломоносовскому речевому строю чуждую ему социально-революционную функцию. Однако попытка дать на ломоносовской основе (язык «Путешествия» славянизирован в ещё большей степени, чем у Ломоносова), язык, отвечающий идейно-психологическому комплексу нового литературного направления — сентиментализма, — удаться не могла. В результате и получился тот, с одной стороны, густо архаизированный, тяжёлый до непонятности, с другой — впадающий, говоря словами Пушкина, «в порывы чувствительности, жеманный и надутый» язык, которым написано в основном радищевское «Путешествие». Провести назревшую языковую реформу — образовать язык нового литературного направления, явившийся в то же время новой и весьма важной фазой в истории развития всего нашего литературного языка вообще, — удалось не Радищеву, а Карамзину. Исключением из всего сказанного является большинство реально-бытовых сценок и разговоров, обильно вкрапленных в «Путешествие». Многие из них, как уже указывалось, написаны превосходным, очень простым и доступным языком, реалистически отражающим различные стороны живописуемой автором социальной действительности. Здесь через голову Карамзина Радищев как бы прямо протягивает руку Пушкину.

Судьба «Путешествия». Одновременно с расправой над самим Радищевым была учинена ещё более жестокая расправа над его «Путешествием». Наряду с арестом автора, Екатерина предписала принять строжайшие меры к тому, чтобы эта «зловредная» книга «нигде в продаже и напечатании здесь не была». Между тем интерес к «Путешествию» был очень велик. Рассказывают, например, что некоторые купцы платили по 25 руб. в час (сумма по тому времени громадная) только за возможность его прочтения. С «Путешествия» начали делаться и довольно многочисленные списки. Сведения о нём и отдельные выдержки проникли в европейскую прессу. Но в целом книга оставалась за семью печатями. Амнистия самому Радищеву также ни в какой мере не распространилась на его книгу. Больше того, почти пятьдесят лет спустя, в 1836 г., Пушкин попытался опубликовать статью о Радищеве и его книге в своём журнале «Современник». Однако, несмотря на полемический по отношению к автору «Путешествия» тон статьи, она не была разрешена к печати министром народного просвещения Уваровым, нашедшим «неудобным и совершенно излишним возобновлять память о писателе и книге, совершенно забытых и достойных забвения». Царское правительство, действительно, делало всё возможное для того, чтобы заставить вовсе забыть Радищева, и на некоторое время даже успело в этом. Так, например, — факт весьма характерный и показательный, — Герцен, выпустив в 1851 г. за границей, на французском языке, свою известную работу «Du développement des idées révolutionnaires en Russie» («О развитии революционных идей в России»), не только ничего не пишет о «Путешествии» Радищева, но даже не упоминает самого его имени. Опасения Ува-

рова, что статья Пушкина о Радищеве может напомнить о нём русскому читателю, были вполне основательными. Повидимому, именно эта статья, впервые опубликованная только через двадцать лет по смерти Пушкина в собрании его сочинений 1857 г., и «напомнила» о Радищеве Герцену, который блестяще загладил свой непростительный пропуск, выпустив в Лондоне в 1858 г., через шестьдесят восемь лет после первого выхода «Путешествия» в свет, новое его издание, напечатанное по одному из списков. Лондонское издание снова оживило интерес к Радищеву. Однако все попытки переиздать «Путешествие» в России в течение ещё полувека ни к чему не приводили. Формально в 1868 г. запрет с «Путешествия» был снят. Тем не менее в начале 70-х годов два тома сочинений Радищева, включавшие в себя и «Путешествие» (с пропусками наиболее резких мест) и полностью отпечатанные, были ещё до выхода их в свет уничтожены по специальному решению комитета министров. В конце 80-х годов А. С. Суворину удалось добиться разрешения выпустить «Путешествие», но в количестве всего ста экземпляров; попытки же выпустить издание «Путешествия», доступное хоть сколько-нибудь широкому читателю, продолжали оставаться бесплодными. В 1903 г. новое издание «Путешествия», отпечатанное сравнительно большим по тому времени тиражом (2900 экземпляров), также было уничтожено ещё до выхода в свет.

Раскрепостила запретную книгу Радищева только русская революция, так прозорливо за сто с лишним лет им·предуказанная: первое полное и научное издание «Путешествия» смогло появиться только в год первой революции в 1905 г.

Поэзия Радищева. Огромное общественно-политическое значение радищевской прозы, в особенности, конечно, «Путешествия из Петербурга в Москву», естественно заслонило собой Радищева-поэта. Однако уже Пушкин энергично подчёркивал роль Радищева и в истории русской поэзии. Бестужева он прямо упрекал, что тот в своём обзоре русской литературы не назвал Радищева: «Покамест жалуюсь тебе об одном: как можно в статье о русской словесности забыть Радищева? Кого же мы будем помнить?» (Из черновика письма видно, что упрекает Пушкин Бестужева в умолчании о Радищеве не как об авторе «Путешествия» — упоминать об этом было бы совершенно безнадежно в цензурном отношении, — а именно как о поэте.) Сам Пушкин с литературно-художественной точки зрения особенно ценил как раз стихотворные опыты Радищева, который, по его словам, «писал лучше стихами, нежели прозою». Стихи Радищев писал всю жизнь, но из написанного им дошло до нас очень немногое: ода «Вольность», одиннадцать мелких стихотворений да начала четырёх монументальных стихотворных произведений: «Творение мира», «Бова», «Песни, петые на состязаниях в честь древним славянским божествам» и «Песнь историческая». Начал Радищев, как и столь многие наши поэты XVIII в., любовными стихами, но почти все они были, повидимому, им уничтожены. Писал он как будто и оды, скорее всего историко-философического характера, но также сжёг их, за исключением знаменитой оды «Вольность» (см. рассказ воображаемого незнакомца в «Путешествии», в главе «Тверь») [1]. Ода «Вольность» безусловно является одним из самых замечательных и выдающихся произведений нашей поэзии XVIII в. (полностью могла быть опубликована также только после революции 1905 года). К поэтике ломоносовской оды Радищев относился с явной дозой скептицизма: Ломоносов, — замечает он, — «в своих одах вмещал иногда более слов, нежели мыслей». Признавая огромную заслугу Ломоносова в области русского стихосложения (окончательный переход к силлабо-тоническому стиху), Радищев равным образом считал, что Ломоносов и его последователи (к ним Радищев причисляет в этом отношении и Сумарокова) обеднили богатые метрические возможности, свойственные русскому стиху, установив преимущественное господство рифмованного ямба. Восстание Радищева против ямба, помимо

---

[1] Г. А. Гуковский склонен приписывать Радищеву недавно обнаруженную и опубликованную им оду «Древность» (см. «Литературное наследство», кн. 9—10, стр. 39—49 и «Полное собрание сочинений Радищева», т. II, 1941, стр. 420—422). Однако вопрос о принадлежности её Радищеву может быть обоснован только предположительно и должен считаться пока что открытым.

чисто литературных моментов, было связано и с его общими политическими убеждениями. Доминирующая ломоносовская традиция в области стиха представлялась Радищеву как бы органической частью, плотью от плоти всего политического режима страны. Созданный Ломоносовым русский литературный «Парнас» рисуется ему в виде некоей самодержавной твердыни: «Парнас окружен ямбами, и рифмы стоят везде на карауле». Подобное восприятие, очевидно, было связано и с тем, что именно ямб со времени Ломоносова считался, как мы знаем, обязательным стихотворным размером для торжественной хвалебной оды — жанр, глубоко враждебный Радищеву, в частности, прямо укорявшему Ломоносова за «ласкательство» царям («Не завидую тебе, что следуя общему обычаю ласкати царям, нередко недостойным не токмо похвалы стройным гласом воспетой, но ниже гудочного бряцания, ты льстил в стихах Елисавете»). В отношении стихотворной формы своей «Вольности» Радищев, по его собственным словам, «и сам заразительному последовал примеру» (рифмованный ямб, канонизированные тем же Ломоносовым десятистишные строфы). Но эту традиционно-ломоносовскую форму Радищев заставляет служить совсем другим, диаметрально-противоположным хвалебной оде целям. Хвалебная ода воспевала монархов. — Радищев с первой же строфы воспевает тираноборцев — Брута и Вильгельма Телля, поёт «дар небес благословенный, источник всех великих дел», грозу царей — вольность. В дальнейшем Радищев развёртывает в своём стихотворении теорию государственной власти, основанной на принципе верховного главенства народа, взволнованно-сочувственно рисует самые яркие и мятежные картины английской революции, славит казнь народом «злодея злодеев всех лютейшего» английского короля Карла I, приветствует американскую революцию, наконец, призывает «день, избраннейший всех дней», — день восстания народа против «хищного волка» — царя. Как видим, в руках Радищева традиционная классицистическая ода, действительно, становится произведением «совершенно бунтовским» — зажигательной революционной прокламацией, бичующей царское самодержавие и призывающей массы к вооружённому восстанию. Это делает оду Радищева не только самым сильным гражданским, но первым и единственным в нашей поэзии XVIII в. подлинно-революционным стихотворением — родоначальником всей нашей последующей революционной поэзии и непосредственным предшественником и образцом для одноименной оды Пушкина.

Сам же Радищев сознавал и подчёркивал художественные недостатки своей оды: «Смысл в стихах неясен, и много стихов топорной работы». Однако эта «топорность» в какой-то мере соответствовала «предмету» оды Радищева и вообще самой его поэтике. «Осязанию твоему подлежать будет гладкость. Никогда не раздерет благотворная шероховатость в тебе нервов осязательности», — говорит Истина ослеплённому ложными картинами всеобщего благополучия царю (глава «Спасская Полесть»). Такой же «гладкой», «сладостной», «благогласной», сглаживающей все житейские диссонансы, неровности и противоречия была, с точки зрения Радищева, и ломоносовская поэтическая традиция. Наоборот, сам Радищев именно стремится «разодрать» у своих читателей «нервы осязательности», дать резко почувствовать всю безжалостно-суровую, возмущающую душу «шероховатость» подлинной действительности екатерининского времени. Именно в силу этого он даже готов в какой-то мере предпочесть столь восхищающим его с эстетической стороны «изящным» и «непрерывно-благогласным» стихам Ломоносова некоторые строки лишённого «вкуса», «дерущего слух» и «впадшего в столь уничижительное презрение творца «Тилемахиды» — Тредиаковского (см. уже известную нам, написанную Радищевым совсем незадолго перед смертью, в 1801 г., статью в защиту Тредиаковского как автора «Тилемахиды» — «Памятник дактилохореическому витязю»). «Смейтесь, как хотите: «чудище обло, огромно, с тризевной и лаей» не столь дурной стих», — заявляет он в одном из

вариантов к «Путешествию». Сам Радищев также предпочитает подчас сознательно затруднённые негладкие стихи «сладостной» стихотворной гармонии. Указывая, что некоторые осуждали в оде «Вольность» стих «Во свет рабства тьму претвори» за то, что «он очень туг и труден на изречение ради частого повторения буквы *т* и ради слития частого согласных букв, «*бства тьму претв*» — на десять согласных три гласных, а на Российском языке толико же можно писать сладостно, как и на италианском», — Радищев заявляет: «Согласен... хотя иные почитали стих сей удачным, находя в негладкости стиха изобразительное выражение трудности самого действия...» И Радищев оставляет стих в его прежнем виде, хотя мог бы без всякого труда сделать его более гладким и лёгким для произношения. Это даёт нам право утверждать, что «шероховатая», затруднённая форма «Вольности» носит в значительной степени намеренный характер.

В подавляющем большинстве остальных дошедших до нас стихотворений Радищева, относящихся главным образом к последним годам его жизни, он выступает перед нами уже не как классицист, а как поэт-предромантик, следующий не традиционным формам и правилам, а повинующийся только «чувству» и «воображению». В соответствии с этим почти все его стихотворные произведения написаны подчёркнуто неканонической формой. Уже в ту же главу «Тверь», в которой содержится рассуждение о русском стихотворстве и приводятся отрывки из «Вольности», Радищев предполагал первоначально включить ещё одно стихотворное произведение, в качестве «примера» того, «как можно писать не одними ямбами», а употреблять «в одном сочинении» «разного рода стихи». Произведение это, написанное самыми разнообразными метрами, представляет собой отрывок незаконченного «песнословия» (духовного песнопения, предназначенного для исполнения хором и отдельными голосами, — нечто вроде западноевропейской оратории) на космогоническую тему «Творение мира». Прочитав его, воображаемый знакомый радищевского путешественника добавляет, что подобное соединение в рамках одного произведения различных стихотворных метров «не только прилично малому и для пения употребленному стихотворению, но удачно будет и в эпопее». Сам Радищев мечтал о создании именно эпопеи, но не обычного классицистического типа, а русской, национально-народной, — мечта, естественная для народолюбца и поэта-предромантика. С этим связано большинство его последующих стихотворных замыслов.

Первым опытом Радищева в этом роде была весьма обширная «Повесть богатырская стихами» — «Бова», написанная Радищевым уже по возвращении из ссылки (по датировке сына Радищева, соответствующей данным, которые могут быть извлечены из текста самой повести, в 1799 г.). «Повесть» о Бове должна была состоять из целых двенадцати песен; из них, по свидетельству редакторов посмертного издания сочинений Радищева, одиннадцать были уже написаны, двенадцатая начата, но сохранились только вступление, первая песнь и прозаический «план» — изложение содержания всей «Повести». В основу её Радищев положил знаменитую переводную повесть о Бове, которая приобрела у нас в XVIII в. характер русской народной сказки, как вспомним, чрезвычайно презрительно расценивавшейся нашими классицистами, но пользовавшейся исключительной популярностью (жила в устах крепостных нянюшек, мамушек, дядек, неоднократно печаталась в «лубочных» изданиях). От своего «старинного дядьки» эту сказку «древних лет» слышал и сам Радищев. «Народности» содержания «Бовы», по замыслу Радищева, должна была соответствовать и «народность» стиховой формы, прежде всего стихотворного размера. Уже в «Путешествии» (всё в той же главе «Тверь») Радищев, останавливаясь на вопросе о стихотворном размере эпопеи, указывал, что ямб не является «свойственным эпопее стихосложением». По поводу перевода Костровым «Илиады», сделанного традиционным шестистопным ямбом, Радищев, имея в виду и перевод «Энеиды» Василием Петровым, замечает: «Не дивлюсь, что древний треух на Виргилия надет ломоносовским покроем, но желал бы я, чтоб Омир между нами не в ямбах явился, но в стихах, подобных его, экзаметрах, и Костров, хотя не стихотворец, а переводчик, сделал бы эпоху в нашем стихосложении, ускорив шествие самой поэзии целым поколением». Это законное пожелание Радищева было осуществлено сорок лет спустя Гнедичем, позднее Жуковским. Выступал Радищев и против «краесло-

вия», т. е. рифмы, которую, опять-таки вслед за Тредиаковским, опиравшимся, как мы вспомним, на традицию наших народных песен, решительно отвергает, предпочитая «безрифмие», хотя оно «привыкшему ко краесловию уху» и «покажется грубо, негладко и нестройно».

Среди многочисленных стихотворных размеров, которыми писал Радищев, мы встречаем и гекзаметры. Однако для русской народной поэмы-сказки античный гекзаметр не подходил, и вот Радищев пишет свою «Повесть» особым размером — четырёхстопным белым хореем. Со времени высказываний Радищева о стихосложении в его «Путешествии» прошло почти десять лет. За эти годы, возможно под их прямым воздействием, появился ряд произведений, нарушивших гегемонию рифмованного ямба. Один из активнейших участников литературного кружка, группировавшегося вокруг Державина, Н. А. Львов, набросал, как мы знаем, незаконченную поэму «Добрыня, богатырская песня», которая была написана белым тоническим стихом и должна была, по мысли автора, явиться образцом «русской эпопеи в совершенно русском вкусе». Правда, «Добрыня», написанный около середины 90-х годов, был опубликован только к 1804 г. и мог оставаться неизвестным Радищеву. Зато ему, конечно, была известна также незаконченная «богатырская сказка» Карамзина «Илья Муромец» (опубликована в 1795 г.), написанная тоже белым стихом, в котором каждая строка состоит из трёх хореев и заключительного дактиля. Карамзин считал, что «мера» эта «совершенно русская», ссылаясь на то, что «почти все наши старинные песни сочинены такими стихами». Ссылка эта не верна, тем не менее размер карамзинского «Ильи Муромца» действительно получил у современников название «русского» и вызвал ряд довольно многочисленных подражаний. Наконец, совсем незадолго перед «Бовой» Радищева была опубликована описательная поэма Сергея Боброва «Таврида или мой летний день в Таврическом Херсонисе», хотя и написанная четырёхстопным ямбом, но без рифм (последнее обосновывается в предисловии). Радищев не только знал «Тавриду», но и прямо заявлял во вступлении к «Бове», что следует в нём примеру Боброва. Последнее заявление — явная дань авторской скромности. Радищев не только следовал литературным образцам, создавшимся на основе им же выдвинутых в «Путешествии» теоретических требований, но и создал произведение, по своему художественному и историко-литературному значению далеко их превосходящее. Взяв за основу стиха «Бовы» карамзинский якобы русский размер, Радищев внёс в него, однако, небольшое, но существенное изменение: заменил конечный дактиль хореем. В результате им был создан действительно оригинальный эпический размер — четырёхстопный безрифменный хорей, которым уже в конце XIX — начале XX в. воспользовался ряд поэтов-переводчиков (именно таким размером сделан перевод на русский язык финского эпоса — «Калевалы», поэмы Лонгфелло «Гайавата»).

Выделяется «Бова» среди других богатырских поэм современников Радищева и по своему шутливо-ироническому, пересыпанному злободневными сатирическими намёками, тону. Сам Радищев указывает, что образцом в этом отношении послужила ему знаменитая антирелигиозная поэма Вольтера «Орлеанская девственница». Ориентировка на «кощунственную» поэму Вольтера была не только большой политической смелостью, но и явлением литературно весьма прогрессивным. Пушкин в зрелые годы справедливо отрицал за «Бовой» Радищева значение подлинной народности («Жаль, что в «Бове»... нет и тени народности, необходимой в творениях такого рода»). Однако сам он не только подражает тому же радищевскому «Бове» в начатой им в лицее одноименной поэме, но усваивает подобный же вольтеровский тон и в своей, открывшей собой эпоху в развитии нашей литературы, поэме «Руслан и Людмила».

Ещё одним опытом создания эпопеи на национальном материале явилась другая незаконченная поэма Радищева — «Песни, петые на состязаниях в честь древним славянским божествам» (1800—1802 гг.). До нас дошли из неё только прозаическое введение и первая песнь певца Всегласа (как и оратория «Творение мира», песнь написана различными стихотворными размерами; отсюда, очевидно, и имя певца), состоящая больше чем из 600 стихов. Всего, очевидно, должно было быть десять песен — Крутосвиста, Хохта, Звена, Тиховоя и ещё пяти певцов, имена которых Радищевым не названы. На поэме Радищева явственно сказывается влияние европейской предромантической поэзии (Клопштока, Юнга и др.). Самый замысел Радищева воссоздать национальный древнеславянский эпос характерен для устремлений предромантизма. Воссоздание это крайне условно. Наряду с именами славянских божеств Радищев усиленно оперирует весьма популярными во второй половине XVIII в. терминами псевдо-славянской мифологии. Однако замечательно, что непосредственным толчком к «Песням» Радищева, повидимому, послужило незадолго до того найденное и только что опубликованное «Слово о полку Игореве» (в первой публикации названо «Ироической песнью»): мотивы «Слова» в неточной интерпретации первых издателей-переводчиков разрабатываются во введении к «Песням», из «Слова» же заимствован и эпиграф к ним. Первым из русских писателей Радищев достойно оценил колоссальное значение и ценность «Слова» и поэтически откликнулся на него. Всеглас содержанием своей песни взял героическую борьбу древних славян-новгородцев против иноземных захватчиков. Песня дышит могучим патриотическим пафосом, ненавистью к захватчикам, меч которых «не щадил славенской крови», от которого «младенцы, жены, старцы погибали беззащитны». Заканчивается она замечательным «пророчеством» жреца о великом будущем, ожидающем русский народ:

О, народ, народ преславной!
Твои поздные потомки
Превзойдут тебя во славе
Своим мужеством изящным,
Мужеством богоподобным,
Удивленье всей вселенной,
Все преграды, все оплоты
Сокрушат рукою сильной,
Победят... природу даже, —
И пред их могущим взором,
Пред лицом их озаренным
Славою побед огромных
Ниц падут цари и царства.

Последним большим замыслом Радищева, относящимся к периоду, непосредственно предшествовавшему его смерти, является «Песнь историческая», содержащая обзор всемирной истории в образах вождей и монархов от Моисея до Марка Аврелия («Песнь», очевидно, также не закончена). Основная тема «Песни» — противопоставление «правдивым царям» «ненасытцев крови» — тиранов. На изображении последних Радищев главным образом и останавливается. Вообще «Песнь» окрашена в явно пессимистические тона, что вполне соответствует настроениям самого Радищева, непосредственно предшествовавшим его личному трагическому концу. Написана «Песнь» размером «Бовы»

То же стремление к преобразованию традиционных форм русской поэзии сказывается и в дошедших до нас мелких стихотворениях Радищева. Традиционным метрам поэзии XVIII в. Радищев противопоставляет древние античные размеры («Осмнадцатое столетие», «Сафические строфы»); пишет «басню» «Журавли», по тону скорее представляющую из себя элегию и весьма оригинальную по форме, соединяющей безрифменные стихи (основная часть басни) с рифмованной концовкой.

Пушкин, признававший, как мы видели, важное значение поэзии Радищева в общем ходе и развитии нашей литературы, особенно остро ощущал новаторскую роль его стихотворных опытов и исканий: «Радищев, будучи нововводителем в душе, силился переменить и русское стихосложение. Его изучения «Тилемахиды» замечательны. Он первый у нас писал древними лирическими размерами». Новаторство Радищева было подхвачено и продолжено в начале XIX в. известным филологом-поэтом Востоковым. Сам Пушкин спор Радищева с Ломоносовым решает в пользу последнего, пойдя в своём поэтическом творчестве не за Радищевым, а по столбовому ломоносовско-державинскому пути. Однако не откажется Пушкин и от исканий Радищева и его последователей в области «настоящего русского стиха», даже готов признать за ним право на будущее («Думаю, что современем мы обратимся к белому стиху... Много говорили о настоящем русском стихе... Вероятно, будущий наш эпический поэт изберёт его и сделает народным»). Сам Пушкин в 30-е годы напишет ряд произведений народным стихом («Сказка о рыбаке и рыбке», «Песни западных славян» и в особенности «Сказка о попе и его работнике Балде»).

Значение Радищева.

Несмотря на все усилия царского правительства и цензуры не только скрыть от общества «Путешествие», но и вообще изгладить память об его авторе из общественного сознания, значение идейно-творческого наследия Радищева громадно. Радищев впервые привёл в русскую литературу «музу мести и печали». Уже при жизни Радищева вокруг него сгруппировался кружок молодых поэтов во главе с И. П. Пниным, объединившихся в «Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств». «Поэты-радищевцы», как их теперь называют, подхватили идейные лозунги и тенденции своего учителя и продолжали разрабатывать их в своём творчестве, значительно ослабив, однако, революционную силу радищевского протеста [1]. Неизмеримо значительнее в историко-литературном отношении было несомненное и многообразное воздействие Радищева на Пушкина. В частности, при всех идейных несогласиях зрелого Пушкина с Радищевым (см. его статьи «Александр Радищев» и полемически заострённое «Путешествие из Москвы в Петербург»), сам Пушкин (в черновой строфе «Памятника»), как известно, прямо подчёркивает преемственную связь своей политической лирики с творческим наследием Радищева.

Ещё сильнее то же ощущение кровной преемственной связи с Радищевым выражено наследником декабристов Герценом: «Что бы он ни писал,

[1] Произведения этих прямых учеников Радищева собраны в сборнике «Поэты-радищевцы. Вольное общество любителей словесности, наук и художеств». Редакция и комментарии В. Орлова. Вступительные статьи В. Десницкого и В. Орлова, 1935.

так и слышишь знакомую струну, которую мы привыкли слышать и в первых стихотворениях Пушкина и в «Думах» Рылеева и в собственном нашем сердце... Слёзы негодования, сострадание, ирония, ирония-утешительница, мстительница, — всё это вылилось в его превосходной книге... это наши мечты, мечты декабристов».

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ.

Из многочисленных собраний сочинений Радищева лучшим является комментированное «Полное собрание сочинений», изд. Академии наук СССР, тт. I—II, М. — Л. 1938—1941 (т. III ещё не вышел). В 1935 г., изд. «Academia» было выпущено фотолитографское воспроизведение первого издания «Путешествия из Петербурга в Москву» 1790 г.; во втором томе — ценное исследование Я. Л. Барскова «А. Н. Радищев. Жизнь и личность» и его же комментарии к «Путешествию». Полное собрание стихотворений Радищева вышло в серии «Библиотека поэта» под ред. Г. А. Гуковского и с его вступительной статьёй «Радищев и его стихотворения», 1940.

Важнейшие работы о Радищеве: М. И. Сухомлинов, «А. Н. Радищев», в его кн. «Исследования и статьи по русской литературе и просвещению», т. I, стр. 514—671, СПБ. 1889; Н. П. Павлов-Сильванский, «Жизнь Радищева», в его кн. «Очерки по русской истории XVIII—XIX вв.», СПБ. 1910, стр. 100—153; И. И. Лапшин, «Философские воззрения Радищева», П. 1922; ценные работы В. П. Семенникова о Радищеве собраны в его книге «Радищев», М. — Л. 1923; см. ещё его же работу «Литературно-общественный круг Радищева» в сб. «А. Н. Радищев. Материалы и исследования», М. — Л. 1936, стр. 211—289. Аналогичному вопросу посвящена обширная работа Г. А. Гуковского «Вокруг Радищева» в его кн. «Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века», М. — Л. 1938, стр. 5—234. Во втором сб. «XVIII век», М. — Л. 1940, имеются статьи о Радищеве: Г. П. Макогоненко «О композиции «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева», стр. 25—53, и Я. Л. Барскова «Торжок» Радищева», стр. 54—76. Другая статья Г. П. Макогоненко «Пушкин и Радищев» в «Учёных записках гос. университета. Серия филологических наук», вып. 2, 1939, стр. 110—133. Там же статья Л. Лотман «Бова» Радищева и традиция жанра поэмы-сказки», стр. 134—147. О «Бове» см. ещё статью В. Д. Кузьминой «Сказка о Бове в обработке Радищева», сб. «Проблемы реализма в русской литературе XVIII века», 1940, стр. 257—291. В том же сборнике статья Л. Б. Лехтблау «Стиль «Путешествия из Петербурга в Москву» Радищева», стр. 226—256. Обзор литературного наследия Радищева дан Я. Барсковым — «Литературное наследство Радищева и Новикова» в сб. «Литературное наследство»; кн. 9—10, стр. 340—358. О философских взглядах Радищева см. новейшую работу М. Т. Иовчука (в кн.: Г. Васецкий и М. Иовчук. Очерки по истории русского материализма XVIII и XIX вв., 1942, стр. 43—62).



МОЛОДОЙ КРЫЛОВ

Литературно-общественное возбуждение, охватившее в грозовой атмосфере надвигающейся французской революции нашу литературу конца века, сказавшееся и на сатирических одах Державина и на «Вадиме» Княжнина, достигшее высшего развития в революционном «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева, ярко проявилось также в литературной деятельности Крылова.

Басенное творчество Крылова, развернувшееся уже в рамках литературы XIX века, несколько заслонило собой первый, добасенный период его творчества. А между тем именно в него уходят корни и Крылова-баснописца. У басенного мудреца — «дедушки» Крылова была своя бурная, кипучая и весьма боевая литературная молодость.

Первые драматургические опыты.

Иван Андреевич Крылов (1769—1844) пришёл в литературу из широких трудовых слоёв общества. Ещё в детстве он прошёл очень тяжёлую жизненную школу. По обычаю того времени уже с малолетства он был записан на службу, однако не военную, а подьяческую — подканцеляристом провинциального земского суда.

Когда мальчику было всего девять лет, умер отец: мать с двумя сыновьями (младшему исполнился только год) оказалась в крайней нужде, и Крылов вскоре вынужден был начать действительно служить. Через некоторое время семья перебралась в Петербург. К этому времени относятся и первые литературные опыты Крылова. В возрасте около пятнадцати лет он пробует свои силы в модном тогда драматургическом жанре: пишет комическую оперу «Кофейница». Фабула «Кофейницы» традиционна для этого жанра и до известной степени, возможно, подсказана одной сатирической заметкой новиковского «Живописца» — источник сам по себе достаточно красноречивый: героиня-крестьянка, с каноническим после знаменитой оперы Попова именем Анюта, любит крестьянина Петра. Приказчик хочет взять Анюту за себя. Дабы очернить возлюбленного Анюты перед барыней, он крадёт у неё дюжину серебряных ложек, одновременно подговаривая «кофейницу» — гадалку (т. е. гадалку на кофейной гуще) — свалить всё на Петра. В финале кофейница и приказчик попадаются с поличным. Как и полагается, заканчивается опера счастливым браком Анюты и Петра, которого барыня ставит на место изобличённого приказчика. Сценическая разработка этой немудрёной фабулы также ещё весьма примитивна. Однако сам Крылов, много лет спустя, в качестве достоинства своей детской пьесы, справедливо указывал, что в ней «нравы эпохи описаны верно». «Я списывал с натуры», — пояснял он. Характерна «Кофейница» и своей обличительной установкой — остро-сатирическим показом неистовой барыни-крепостницы, являющей собой нечто вроде фонвизинской Простаковой, но вместе с тем уже лишённой простаковской патриархальности, тронутой столичной городской жизнью, новыми привычками, модами: самая фамилия её — Новомодова. Произведение в литературном отношении ещё очень незрелое, «Кофейница» вместе с тем весьма показательна для той умонастроенности, с которой Крылов начал свою литературную деятельность. После «Кофейницы» Крылов пробует свои силы в жанре классицистической трагедии: пишет трагедии «Клеопатра» (до нас не дошла) и «Филомела» (1786). Однако трагический жанр видимо наименее соответствовал характеру дарования Крылова: все его последующие и довольно многочисленные опыты в области драматургии связаны с комическими жанрами по преимуществу. В частности, во вторую половину 80-х годов им написаны ещё две комические оперы — «Бешеная семья» и «Американцы» — и две комедии — «Сочинитель в прихожей» и «Проказники». Из всего этого имеют особенный интерес именно «Проказники», написанные в 1787—1788 гг. В этой пьесе, представляющей собой резкую сатиру на лица, не только проступает с наибольшей силой сатирический темперамент молодого Крылова, но она позволяет уяснить и его литературно-общественные позиции. В главных персонажах «Проказников», Рифмокраде и его жене Тараторе 19-летний Крылов беспощадно и весьма прозрачно осмеивает главу русской классицистической драматургии того времени, наследника театральной славы Сумарокова, «переимчивого» Княжнина и его жену-поэтессу, дочь Сумарокова. Комедия Крылова вызвана несомненно какой-то личной обидой. Это придаёт ей порой достаточно грубый и мало допустимый характер вторжения в семейную жизнь Княжниных. Но пасквиль подчас перерастает в социальную сатиру. Характерно уже самое начало пьесы, где героиня — слагательница нежных стихов — сразу показывается в её подлинном облике столь же дикой и неистовой крепостницы, как барыня «Кофейницы», сперва угрожая своему крепостному парикмахеру «вымучить» из него «дух» палками, а затем и прямо бросаясь на него с кулаками. Немудрено, что своей комедией Крылов нажил себе очень влиятельных врагов, которые, видимо, восстановили против него его служебного начальника, знатного вельможу Соймонова, ведавшего петербургским театром. Непризнанный драматург (ни одна из написанных им пьес не увидела в это время сцены), Крылов смело решает выйти в отставку и целиком отдаться литературной работе — зажить писателем-профессионалом. Одновременно он обращается с письмами, списки с которых, видимо, пускает по рукам, к Княжнину и Соймонову. В этих своего рода «открытых письмах», написанных словно бы в самой почтительной форме, с исключительной силой проявляется беспощадно разящий сарказм — могучее оружие будущего Крылова-сатирика.

Лирика. Вскоре по выходе в отставку Крылов сходится с уже известным нам «большим вольтерьянцем», как называл его Державин, пропагандистом, переводчиком и издателем сочинений Вольтера, И. Г. Рахманиновым. Около этого же времени можно предположить и общение Крылова с Радищевым. В издававшемся Рахманиновым журнале «Утренние часы» (1788—1789) появляется несколько стихотворений Крылова, в том числе первые его басни (есть известие, что и вообще самым первым литературным опытом Крылова был не дошедший до нас перевод басни из Лафонтена, сделанный им «на четырнадцатом году»). Но затем Крылов надолго бросает басенный жанр, чтобы снова и навсегда вернуться к нему только почти двадцать лет спустя. Зато много пишет он в 90-е годы в других и самых разнообразных стихотворных видах — от торжественной и медитативной оды, переложений псалмов, до шутливой философической эпистолы, дружеского и любовного послания. Исследователи обычно склонны были игнорировать добасенную поэзию Крылова, считая, что она лишена «какого бы то ни было художественного значения». На самом деле стихи Крылова представляют несомненный как историко-литературный, так и художественный интерес. Конечно, сыграли они свою роль и в формировании Крылова как поэта-баснописца. Две хвалебные оды Крылова (1790—1793) так же мало типичны для него, как и опыты в области трагедии. Наоборот, очень характерно для Крылова опубликованное в том же 1793 г. послание «К другу

моему А. И. К.», т. е. Клушину, на которое тот в свою очередь, ответил посланием «К другу моему И. А. К.», т. е. Крылову. Облечённое в лёгкую шутливо-ироническую и вместе с тем интимно-дружескую форму, послание Крылова является у нас одним из первых образцов жанра «дружеских посланий», которые вскоре станет писать Карамзин и которые получат впоследствии столь широкую популярность у будущих «арзамасцев». В таком же тоне написано несколько «любовных посланий» Крылова к Анюте — «простонародное» женское имя, которое постоянно фигурирует в его стихах, возможно не случайно совпадая не только с традиционным именем героини-крестьянки наиболее популярных комических опер (вспомним «Кофейницу» самого Крылова), но и с именем Едровской крестьянской девушки в «Путешествии» Радищева. Вообще руссоистское противопоставление мирной и чистой деревенской жизни — «лона тишины», «недр спокойства и свободы» — «мрачному гробу природы», «развратному» городу очень часто встречается в стихах Крылова («Отъезд из деревни», «Уединение» и др.). Но эти мотивы не ограничиваются, как у Карамзина и его школы, восторженной залюбованностью красотами природы и идиллическим умилением перед простотой сельской жизни, а сочетаются с резко выраженной гражданско-обличительной нотой. Так в стихотворении «На случай грозы в деревне» Крылов прямо призывает «гневно божество», отвратив свои громы от «смиренного селянина», поразить ими «порочных» жителей города. Заканчиваются стихи совсем в тонах державинского переложения 81-го псалма. Ряд подражаний псалмам пишет в 1795—1797 гг. и сам Крылов, также окрашивая их в гражданские тона. Однако как ни энергично подчас звучит в стихах этого рода голос поэта, они не отличаются тем специфически-крыловским своеобразием, которое присуще его шуточным посланиям, с их лёгкой иронией, лукавой усмешкой, острым сарказмом. В этой же специфической манере написаны и две философических эпистолы Крылова, относящиеся к первым годам XIX в.: «Послание о пользе страстей» и «Письмо о пользе желаний». Оба стихотворения посвящены проблеме отношения между «разумом» и «страстями», поставленной ещё классицистами, но особенно оживлённо дебатировавшейся философами-просветителями. Классицисты, как мы знаем, решали эту проблему в духе философии рационализма и стоической морали. Господствующая роль и в жизни человека, и в судьбах человеческого общества — в государственной организации должна принадлежать разуму, подчиняющему, обуздывающему страсти, в качестве неразумного низшего начала. Крылов, наоборот, предпринимает, подобно французским философам-материалистам, энергичную защиту страстей, реабилитацию плоти. Он издевается над стоическими «мудрецами», которые

...нахмуря смуры брови,
Журят весь мир, кладут посты на всех,
Бранят вино, улыбку ставят в грех
И бунт хотят поднять против любови...
По их словам, полезен ум один;
Против него все вещи в мире низки:
Он должен быть нам полный властелин;
Ему лишь в честь венцы и обелиски. —
Он кажет нам премудрые пути:
Спать на жестке, не морщась пить из лужи,
Не преть в жары, не мерзнуть век от стужи,
И словом быть: бесплотным во плоти,
Чтоб навсегда расставшись с заблужденьем,
Презря сей мир, питаться — рассужденьем.

В противоположность Руссо, Крылов отнюдь не склонен идеализировать времена первобытного блаженства, «золотить» тот век, «когда как скот, так пасся человек». Но основным двигателем прогресса, культуры является не ум, а именно страсти; ум же всего лишь их слуга: «Тогда лишь люди стали жить, когда стал ум страстям людей служить»:

Какие мы ни видим перемены
В художествах, в науках, в ремеслах,
Всему виной корысть, любовь иль страх,
А не запачканы бесстрастны Диогены.

Шутливая по форме трактовка серьёзной темы — это и составляет основное своеобразие «посланий» Крылова, с одной стороны, продолжающих традицию «Послания к слугам моим» Фонвизина, с другой — предваряющих тон некоторых вещей Батюшкова (в особенности его «сказки» «Странствователь и домосед», написанной, кстати сказать, басенным складом) и даже молодого Пушкина.

Антиклассицистическая позиция по вопросу об уме и страстях, как и руссоистские мотивы ряда стихов Крылова, не делают его однако поэтом-сентименталистом. Некоторые черты сентиментального стиля сказываются подчас на его стихотворных пейзажах, на языке; позднее, в 1796 г. он даже публикует два своих стихотворения в альманахе Карамзина «Аониды». Но к направлению русского сентиментализма, возглавляемого Карамзиным, он в это время относится не только не сочувственно, но и прямо враждебно, пересмеивая идиллическую сентиментальность карамзинского толка не менее ядовито, чем «хвалебную» одопись.

Историко-литературное место Крылова-поэта первого, добасенного периода его творчества — на путях от Державина, которому он наиболее обязан из всех своих предшественников, к «лёгкой поэзии» Батюшкова.

Сатирическая струя проникает собой всё творчество молодого Крылова: ощутимо сквозит в ряде стихов, резко проступает в драматургии. Но с наибольшей яркостью и блеском огромное сатирическое дарование и боевой сатирический темперамент Крылова развернулись в его художественно-публицистической прозе.

Крылов-сатирик. «Почта духов». В январе 1789 г. (год завершения Радищевым «Путешествия из Петербурга в Москву», год написания Княжниным «Вадима Новгородского») Крылов, при поддержке Рахманинова, принимается за издание собственного ежемесячного сатирического журнала «Почта духов». Самым названием своего журнала Крылов как бы подчёркивает прямую преемственность по отношению к одному из наиболее боевых сатирических листков памятного 1769 г. — «Адской почте» Ф. Эмина. Журнал Крылова строится по тому же композиционному принципу: складывается из писем к арабскому волшебнику Маликульмульку подземных, воздушных и водяных духов — гномов, сильфов и ондинов. Духи всюду могут проникать, сами оставаясь при желании невидимыми. Это даёт им возможность наблюдать жизнь без всяких прикрас. Обо всём, что они видят, как и о своих размышлениях по этому поводу, они дают подробный отчёт в своих письмах (всего в «Почте духов» помещено 48 писем: 45 от лица восьми различных духов, одно письмо философа Эмпедокла и два ответных письма самого Маликульмулька). Письма как бы подхватывают и продолжают все основные темы нашей сатирической литературы XVIII в., поставленные ещё в сатирах Кантемира и получившие дальнейшее развитие и углубление в сатирической журналистике 1769—1774 гг., в особенности, в журналах Новикова и Эмина. В письмах рисуются резко обличительные картины различных сторон общественной и государственной жизни, показываются сатирические образы представителей поместного дворянства, бюрократии, купечества. «Духи» зло и едко высмеивают «жестокосердых вельмож», знатных господ — «кукол в золотых кафтанах», кичащихся своим благородством, — новую знать, взяточников-чиновников, судей Тихокрадовых, купцов Плуторезовых, тупоголовую военщину — Рубакиных, развращённое светское общество — щёголей и щеголих Припрыжкиных, Бесстыд, Неотказ, графинь Ветран и княгинь Щепитихиных, своден-хозяек французских модных лавок, их «братьев» — «французских беглецов с виселицы», нанимающихся в русские учителя, и т. д. Наследник и носитель наиболее передовых идей века Просвещения, Крылов по всей своей натуре был убеждённым и последовательным гуманистом, высоко подымавшим на своём литературном знамени человека и его достоинство. В одном из стихотворений этого периода (послание «К другу моему» 1793 г.) Крылов выдвигает следующую знаменательную формулу своего общественного поведения:

Чинов я пышных не искал;
И счастья в том не полагал,
Чтоб в низком важничать народе —
В прихожих ползать не ходил.
Мне чин один лишь лестен был,
Который я ношу в природе, —
Чин человека: в нем лишь быть
Я ставил должностью, забавой,
Его достойно сохранить
Считал одной неложной славой.

В острых шаржах-гротесках писем «духов» гуманист Крылов, столь дороживший «чином человека», метко зарисовывает самые разнообразные и дикие формы обесчеловечения паразитарно-эксплоататорской верхушки общества — крепостников-помещиков. В то же время он резко нападает на антинародный, антинациональный характер этой паразитарной верхушки: её пренебрежение к отечественному, её подражание иностранцам. В некоторых сатирических зарисовках «Почты духов» словно оживают персонажи сатир Кантемира. Равным образом в «Почте духов» можно найти ряд мест и эпизодов, близко напоминающих сатирические образы и мотивы журналов Новикова и Ф. Эмина. В частности, как и Новиков, Крылов резко выступает против галломании светских кругов. Вообще журнал Крылова как бы повторяет в концентрированном, сгущённом виде всю предшествующую ему нашу сатирическую литературу XVIII в. Достигает подчас сатира журнала Крылова и небывалой дотоле резкости и силы обличения, прямо приближаясь в этом отношении к «Путешествию

из Петербурга в Москву» Радищева. Идейная и тематическая близость ряда мест «Почты духов» и «Путешествия» (таково, например, письмо XLV сильфа Выспрепара о посещении им столицы великого могола и знаменитое описание царского сна в главе «Путешествия» «Спасская Полесть»), видимо, бросалась в глаза и современникам. По крайней мере, в известных французских «Секретных мемуарах о России» Массона (1800) «Почта духов» — «периодическое издание, наиболее философическое и наиболее колкое из всех, какие когда-либо осмеливались публиковать в России» — полностью приписана перу Радищева. Утверждение Массона было частично воспринято рядом последующих исследователей. Письма, входящие в состав «Почты духов», распадаются в основном на два типа, отличающиеся между собой и по содержанию, и отчасти по форме. Наряду с письмами сатирико-повествовательного характера (письма гномов Зора, Буристона и почти всех остальных духов) мы имеем ряд писем, носящих характер морально-философских рассуждений на различные гражданские и общественные темы и написанных несколько более книжным языком (письма сильфа Дальновида, письмо Эмпедокла и два письма Маликульмулька). Наконец, имеется небольшое число писем смешанного типа. Принадлежность первой сатирической группы писем, наиболее яркой в художественном отношении, самому Крылову не вызывает сомнений. Но в отношении писем второго типа и прежде всего писем сильфа Дальновида многие исследователи (среди них имеются такие авторитетные имена, как А. Н. Пыпин, Алексей Н. Веселовский, Л. Н. Майков и др.), опираясь на свидетельство Массона, выдвинули авторство Радищева. Наоборот, ряд других, также очень авторитетных, исследователей (Я. Грот, А. Д. Галахов, позднее П. Е. Щёголев) категорически высказывались против этого. Возникла длительная научная дискуссия, продолжавшаяся и в советское время. Последние исследования (В. П. Семенникова и, в особенности, Б. И. Коплана) убедительно доказали, что Радищев в «Почте духов» не участвовал. Можно считать почти окончательно установленным, что весь материал «Почты духов» принадлежит самому Крылову или по меньшей мере, в отдельных случаях, редакторски обработан им. Совпадения же некоторых мест журнала Крылова с высказываниями Радищева объясняются в значительной степени наличием общих литературных источников (философы-просветители, в частности, хорошо известный у нас в то время и в особенности популярный в кружке Рахманинова знаменитый французский радикальный писатель-руссоист Мерсье). Но вместе с тем совпадения эти наглядно свидетельствуют, насколько близки были к Радищеву общественно-политические взгляды молодого Крылова.

Почти радищевский радикализм и сатирическая резкость «Почты духов», не только не уступающая, но и превосходящая сатиру журналов Новикова и Эмина, определили её судьбу. Подобно новиковскому «Трутню» и «Живописцу», «Почта духов» не просуществовала и года: журнал прервался на августовском номере, в котором и было напечатано письмо Выспрепара, столь близкое к радищевскому «сну». Вынужденный характер прекращения журнала совершенно очевиден: Крылов не только не закончил подписной год, но и не выполнил первоначально намеченный им композиционный план своей «Почты духов».

«Зритель». Два года спустя Крылов делает попытку издания нового журнала. В конце 1791 г., в компании со своим другом и единомышленником, второстепенным писателем А. И. Клушиным, знаменитым актёром Дмитревским, также не чуждым литературе, и драматургом и актёром Плавильщиковым Крылов заводит собственную типографию и книжную лавку. Всё это было не столько коммерческим предприятием, сколько идейно-дружеским объединением, построенным на началах своего рода трудовой артели, члены которой заранее соглашались на выполнение всякого рода, в том числе и чисто техниче-

ских, работ. В этом отношении характерен второй пункт договора, заключённого между собой совладельцами: «Два года в типографии членам не делать никакого раздела, а каждый должен стараться, по возможности, исполнять всё то, что может относиться к должностям фактора, корректора и тому подобных, и все таковые труды разделить между собою, и если бы случилось кому что сделать и за другого, в том никакого расчёта не делать, ибо сие общество основывается на законах истинного дружества». Главным делом типографии было издание журнала, который и начал выходить с февраля 1792 г. под названием «Зритель» (название это повторяет название знаменитого журнала Стиля и Аддисона «The Spectator»). В противоположность «Почте духов» «Зритель» не был делом рук одного Крылова. Редакционное руководство Крылов делил с Клушиным; в журнале печатались произведения и Клушина, и ряда других авторов (за полной подписью и без подписи). Не был «Зритель» и только сатирическим журналом; в нём помещались публицистические и критические статьи, в числе их уже известные нам рассуждения Плавильщикова, очерки; публиковались в большом количестве стихи. Но основное место отводилось всё же сатире. Было опубликовано в «Зрителе» и шесть сатирических произведений самого Крылова, в том числе две самые сильные и художественно удавшиеся его вещи: «восточная повесть» «Каиб», написанная в манере философских сказок Вольтера — резкий памфлет на самодержавно-деспотический режим, и не менее резкий выпад против крепостников-помещиков «Похвальная речь в память моему дедушке, говоренная его другом в присутствии его приятелей за чашей пуншу».

«Похвальная речь в память моему дедушке» является одним из самых блестящих произведений нашей сатирической литературы XVIII в. И по своей теме и по особому сатирическому тону «Речь» до известной степени связана с некоторыми местами из «Писем к Фалалею», но Крылов достигает в ней ещё большей силы сарказма. Сатирическая соль «Речи» в том, что самая жестокая и злая сатира на дворянина-крепостника, «сердце которого было, так сказать, стойлом гнедой его лошади», даётся в ней в форме так называемого «ложного панегирика» — восторженной похвалы истинно дворянским «добродетелям» покойника. «Ложный панегирик» становится вообще одним из излюбленных и особенно удающихся автору жанров крыловской сатиры (см. ещё «Речь, говоренная повесою в собрании дураков», «Мысли философа по моде или способ казаться разумным, не имея ни капли разума», «Похвальная речь науке убивать время, говоренная в новый год» и т. д.). Крылов мастерски вырабатывает здесь ту словесную форму, которую позднее с таким неподражаемым блеском использует Пушкин в знаменитых статьях «Феофилакта Косичкина».

Печатались в «Зрителе» — явно по тактическим основаниям — и славословия в честь Екатерины, но искупить резкость крыловских сатирических нападений на самодержавие и крепостничество они не могли. Неудивительно, что «Зрителя» постигла та же судьба, что и «Почту духов». Ещё в мае 1792 г., до опубликования «Каиба» и «Похвальной речи», в типографии «Крылова с товарищи», по приказанию Екатерины, был произведён обыск, и, хотя ничего предосудительного обнаружено не было, за Крыловым и Клушиным был установлен полицейский надзор. В конце года «Зритель» прекратил своё существование. С 1793 г. Крылов и Клушин начали издавать новый журнал «Санктпетербургский Меркурий». Сатире в нём отведено гораздо меньшее место, и она носит значительно более невинный характер. Сам Крылов почти прекращает писать в прежнем роде (в журнале опубликовано всего два его сатирических произведения: «Похвальная речь науке убивать время» — выпад против светских бездельников — и «Похвальная речь Ермалафиду», носящая характер чисто литературной сатиры). Зато много пишет и печатает он в это время стихов. Успеха новый журнал, видимо, не имел. В августе Крылов и Клушин вынуждены были перенести издание его из своей типографии в академическую, а в конце года за их подписью появилось краткое обращение к читателям, начинающееся словами: «Год «Меркурия» кончился — и за отлучкою издателей продолжаться не будет». Вскоре и

Крылов, и Клушин действительно покинули Петербург. Активная литературная деятельность Крылова прервалась на долгое время.

Литературная позиция молодого Крылова.

Своеобразной чертой сатиры Крылова по сравнению с предыдущей ему новиковской сатирой является и то, что вся она насквозь пронизана элементами травестирования, пародии. Первое же письмо «Почты духов» открывается бюрлескной картинкой в скарроновском роде. Супруга владыки подземного царства Плутона, Прозерпина, побывав на земле, возвращается в обличье светской модницы-щеголихи — «в нынешнем французском платье, в шляпке с перьями и в прекрасных башмачках, которых тоненькие каблучки придавали ей вершка три росту». В царстве теней она заводит светские обычаи: Сократа заставляет «пропрыгать с собою» модный танец «аглинские прогулки», Цицерона — написать «похвальную речь французским торговкам», самого Плутона сбрить бороду и вырядиться «во французской кафтан». Чрезвычайно много как в «Почте духов», так и в дальнейших сатирических произведениях Крылова и элементов чисто литературной пародии. При этом замечательно, что Крылов пародирует не одно какое-нибудь литературное направление, как это чаще всего бывает, а высмеивает решительно все существовавшие в его время и друг другу противопоставленные литературные течения и стили. В «Каибе» им жестоко высмеиваются жанры хвалебно-торжественной оды и сентиментально окрашенной идиллии. Калиф Каиб, раскрыв данную ему феей, в качестве лучшего усыпительного средства, книгу, «видит оду визирю, недавно повешенному им за взятки... Добродетели его были воспеты с таким восторгом, что калиф начал уж опасаться, не святого ли он повесил». Через некоторое время Каиб встречается и с самим поэтом, который трудится над слаганием другой не менее хвалебной оды «Ослашиду, неприятелю повешенного визиря». «О, это ничего, поверьте, что это безделица!» — поясняет он удивлённому калифу: «Мы даём нашему воображению волю в похвалах с тем только условием, чтоб после всякое имя вставить было можно. Ода — как шелковый чулок, который всякий старается растягивать на свою ногу». Каиб, «любя своих поселян, всегда с восхищением читал в идиллиях, какую блаженную ведут они жизнь, и часто говаривал: «Если б я не был калифом, то бы хотел быть пастушком». Однако на деле всё оказывается совсем иным. При этом литературная пародия сочетается у Крылова с явными политическими тенденциями — изображением картин суровой жизни крепостных крестьян: нежные пастухи и пастушки выглядят в действительности «запачканными твореньями, загорелыми от солнца, заметанными грязью», которые «умирают с голоду и мёрзнут от стужи».

Ещё сильнее и крепче такая же связь в написанной Крыловым на самой грани XVIII и XIX вв., в 1800 г., «шутотрагедии» «Подщипа» или «Трумф». «Подщипа» заключает в себе не только резкую политическую сатиру против российских самодержцев вообще, но и даёт остро сатирическое, почти памфлетное изображение павловско-гатчинского режима. Написанная в доме князя Голицына, который попал при Павле в опалу и был сослан им в своё имение (при нём находился в это время, в качестве личного секретаря, и Крылов), «Подщипа» не могла появиться в печати не только при жизни Крылова, но и гораздо позднее (впервые была опубликована лишь в 1871 г., несколько ранее, в 1859 г., была издана за границей). Некоторые места «Подщипы» принадлежат к ярким образцам нашей политической сатиры. Таково, например, описание Государственного совета и некоторые другие моменты и эпизоды пьесы, которые лицеист Пушкин с восхищением припоминает в своём «Городке». В частности, в качестве комико-сатирического эффекта Крылов мастерски использует в своей пьесе речь персонажей: коверкающего русский язык и произношение наглого и самоуверенно-тупого немецкого принца Трумфа и сюсюкающего царского сына князя Слюняя. Но политическая сатира

на монархов всё время даётся в форме и чисто литературной пародии на один из наиболее официально признанных жанров нашего классицизма — героическую «придворную» трагедию, которая пересмеивается Крыловым по рецептам скарроновской ирои-комической поэмы: атрибутами трагической Мельпомены наделяется муза комедии — «игривая Талья» (это выражено Крыловым и в самом жанровом определении им своей пьесы как «шутотрагедии». Однако наряду с жестокими атаками на классицизм Крылов ядовито высмеивает и карамзинско-дмитриевский сентиментализм (например в образе Ужимы в комедии «Пирог», 1799—1801 гг.). Несколько ранее в лице писателя Ермалафида (ермалафия — многословная болтовня, чепуха, дребедень), который захотел «писать без правил и доказать на самом деле, что словесность есть свободная наука, не имеющая никаких законов, кроме воли и воображения», он пародийно-сатирически задевает Карамзина.

Очень своеобразная повесть Крылова «Ночи», опубликованная в четырёх номерах «Зрителя», представляет собой сплошную и весьма сложную пародию. Повесть начинается с пародирования знаменитых «Ночных дум» английского поэта предромантика Юнга, пользовавшегося исключительной популярностью среди наших сентименталистов, а заканчивается не менее ядовитой пародией на диаметрально-противоложную в стилевом отношении авантюрно-плутовскую новеллу, что сочетается с одновременным весьма сатирическим показом нравов дворянского общества.

Многообразие объектов литературной пародии лучше всего показывает замечательную самостоятельность молодого Крылова, не удовлетворявшегося ни одним из существовавших литературных направлений, с боем пробивавшегося на свой собственный путь. В сатирических журналах Крылова путь этот в достаточной степени определился. У Крылова были все данные для того, чтобы стать великим сатириком, своего рода Салтыковым-Щедриным XVIII в., целый ряд сатирических тем, образов и мотивов которого он замечательно предвосхитил в своём сатирическом творчестве. Однако пойти по этому пути он не смог. С сатирическими журналами Крылова повторилось, как мы видели, то же самое, что произошло с сатирическими листками Новикова. Больше чем на десять лет Крылов почти совсем ушёл из литературы. С 1806 г. в печати начали появляться басни Крылова. Сатирик превратился в знаменитого баснописца. Но прав Белинский, подчёркивая, в качестве одной из замечательных особенностей басенного творчества Крылова, его сатирическую подпочву. Исполненные остро-сатирических зарисовок, зачастую построенные на мастерски разработанном диалоге, басни Крылова своеобразно претворили в себе его первоначальный творческий опыт сатирика и драматурга. В причудливо-пёстром зверинце басен Крылова мы без труда распознаём старых знакомцев — Каибов, Грабилеев, Дурсанов, Беспутовых, Припрыжкиных, Скотонравов, Промотов, — которых в таком изобилии встречали на страницах «Почты духов» и «Зрителя». В баснях они выступают в образах львов, грубо цинически пользующихся своей силой, бесстыдно-алчных и недалёких волков, елейных, ловко обделывающих свои дела и делишки кумушек-лисиц, модничающих обезьян и т. д. Сатирическая зоркость Крылова осталась всё та же, и вместе с тем бесконечно повысилась способность художественного воплощения. При всей резкости и радикализме ранней сатиры Крылова в ней вместо живых людей обычно всё ещё продолжают фигурировать олицетворённые схемы общественных недостатков и пороков. В баснях Крылова эти сатирические «общие места» с пришитыми к ним именами-характеристиками превращаются в изумительные по силе художественного обобщения образы животных-людей. В тесных рамках десятка-двух рифмованных строк Крылов с несравненным мастерством разыгрывает сцены из вечной «человеческой комедии» эксплоататорского общества. Несмотря на внешне-сказочный характер, составляющий обязательную принадлежность басен-

ного жанра, басни Крылова являются своего рода школой художественного реализма, в которой учились и Грибоедов, и Пушкин, и Гоголь. Но Крылов не был бы в своих баснях «первым великим натуралистом в нашей поэзии» (понимая здесь натурализм в смысле гоголевского направления — «натуральной школы»), как называет его Белинский, если бы им не предшествовала деятельность его как журналиста-сатирика.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ.

Наиболее полным научным изданием Крылова являлось до последнего времени «Полное собрание сочинений» под ред. В. В. Каллаша, изд. «Просвещение», т. I—IV В 1944 г. начало выходить юбилейное полное собрание сочинений Крылова под ред. Демьяна Бедного при участии Д. Д. Благого, Н. Л. Бродского и Н. Л. Степанова в трёх томах (к настоящему времени вышел 1-й том, дающий наиболее полное собрание прозы Крылова). Однотомник избранных сочинений Крылова (все басни, избранные стихотворения, избранные пьесы, в том числе «Подщипа», и некоторые сатирические письма и очерки из «Почты духов» и «Зрителя») вышел в 1931 г. Стихотворные произведения Крылова изданы в «Библиотеке поэта», т. I (басни), 1935, под ред. Б. И. Коплана; т. II (лирические стихотворения и отрывки из пьес), 1937, под. ред. Г. А. Гуковского. При первом томе статьи Г. А. Гуковского «Иван Андреевич Крылов» (с резко ошибочной, искажающей характеристикой общественного лица и политической эволюции Крылова-баснописца), Б. И. Коплана «Басни Крылова» и В. А. Гофмана «Басенный язык Крылова». Очень большая литература о Крылове посвящена, по преимуществу, литературной деятельности Крылова XIX в., главным образом его басням. Ранняя деятельность Крылова до известной степени освещена в вводных заметках В. В. Каллаша к полному собранию сочинений Крылова под его редакцией. Она же затронута в ряде статей о Крылове Я. К. Грота: «Литературная жизнь Крылова», «Дополнительное биографическое известие о Крылове», «Сатира Крылова и его «Почта духов» («Труды Грота», т. III, стр. 213—272). О нескольких баснях Крылова, написанных им ещё в XVIII в., см. Ф. А. Витберг, «Первые басни И. А. Крылова», «Известия Отделения русского языка и словесности», т. V, кн. 1, 1900, стр. 204—258. По вопросу об участии в «Почте духов» Радищева см. статью Б. Коплана «Философические письма «Почты духов» в сборнике «А. Н. Радищев. Материалы и исследования», 1936, стр. 355—399 (в ней подробно изложена и вся история вопроса). См. ещё в том же сборнике в статье В. П. Семенникова «Литературно-общественный круг Радищева», раздел IV — «Беседующий гражданин» и «Почта духов». Радищев и Крылов», стр. 264—282. Литературной деятельности Крылова в XVIII в. посвящён ряд страниц в новейших работах о Крылове, вышедших к юбилею 1944 г.: Д. Благой, «Великий русский баснописец И. А. Крылов» и Н. Степанов, «И. А. Крылов».



КАРАМЗИН И ЕГО ШКОЛА. ДМИТРИЕВ.

Радикальному европейскому сентиментализму — сентиментализму Руссо и Дидро — на русской почве не оказалось подходящих условий для развития. Революционный сентиментализм Радищева был разгромлен правительством. Примерно та же участь постигла и родственную ему во многом сатиру Крылова. Зато в нашей литературе победно расцвёл «примиряющий» все социальные противоречия идеалистический, субъективистский сентиментализм Карамзина — непосредственный предшественник романтизма Жуковского. Карамзин был младшим современником Радищева. Первое крупное произведение Карамзина «Письма русского путешественника» начало печататься с 1791 г., т. е. через полгода с небольшим

после выхода в свет «Путешествия из Петербурга в Москву». Одни и те же общественные и литературные явления воздействовали и на сознание Радищева, и на сознание Карамзина. Но одно и то же жизненное содержание, преломлявшееся и воплощавшееся обоими писателями в схожей во многом литературной форме, воспринималось и оценивалось ими совсем по-разному; одни и те же проблемы, которые ставила перед ними действительность, получали в их творчестве чаще всего прямо противоположное разрешение.

Литературная деятельность Карамзина. Николай Михайлович Карамзин (1766—1826) родился и вырос в симбирской усадьбе отца, небогатого помещика. Учился сперва дома; затем воспитывался в иностранных пансионах Симбирска и Москвы. С малых лет Карамзин, по его собственному свидетельству, «предавался изучению языков», в том числе английского и немецкого, которым превосходно овладел. Особенное значение для формирования личности Карамзина имело четырёхлетнее (1777—1781) пребывание в пансионе профессора Шадена, ревностного приверженца знаменитого в то время поэта-моралиста Геллерта, преподававшего в Лейпциге «словесные науки» Радищеву. Основное место в педагогической системе Шадена занимало «воспитание сердца» в духе сентиментального пиэтизма. «Друзья мои, — обращался он к своим питомцам, — будьте таковыми, какими учит вас быть Геллерт, и вы будете счастливы!» После выхода из пансиона Шадена Карамзин поступил на военную службу в петербургский гвардейский полк, но вскоре за недостатком средств вынужден был выйти в отставку и уехал на родину в Симбирск, где и повёл рассеянное «светское» существование в кругу местного дворянства. Здесь встретился с ним один из виднейших пособников Новикова И. П. Тургенев, отец будущих старших друзей Пушкина — А. И. и декабриста Н. И. Тургеневых. И. П. Тургенев обратил внимание на даровитого юношу Карамзина, открыл ему пустоту его симбирского существования, ввёл в масонскую ложу и увёз в Москву к Новикову. Карамзин поселился в доме, принадлежавшем новиковскому «дружескому обществу», вместе с другим юношей-масоном А. А. Петровым. В том же доме жил и масон Кутузов, ближайший друг Радищева, от которого Карамзин много слышал о последнем. Очевидно под влиянием рассказов Кутузова Карамзин начал мечтать о том, чтобы поехать учиться в Лейпциг, где учились Радищев и Кутузов. В Европе рассчитывал он «собрать всё лучшее для искания той истины», о которой, по его словам, «с самых младенческих лет» тосковало его сердце. Однако истина эта была совсем другого порядка, чем та, которой добивался Радищев. Если Радищев учился мыслить по Гельвецию, юноша Карамзин из всех европейских деятелей того времени выбрал себе в наставники известного швейцарского пастора и богослова Лафатера, завязав с ним заочно довольно оживлённую переписку [1]. От Лафатера ждал он решения вопросов о том, «что такое человек?», «каким образом душа наша соединена с телом, тогда как они из совершенно различных стихий?» и т. п. Вопросы эти весьма характерны. Внимание Карамзина обращено не столько на внешнюю действительность, сколько направлено внутрь себя, занято своей собственной личностью. В этом, главным образом, и сказалось на нём влияние масонства.

Особенное значение в масонский период жизни Карамзина (1785—1789) имело дружеское сближение его с упомянутым Петровым. Даровитый и рано умерший Петров сыграл в отношении Карамзина примерно ту же роль, какую сыграл в отношении Радищева Ушаков. Облик Петрова и свои отношения с ним Карамзин патетически обрисовал в мемуарно-некрологическом очерке «Цветок на гроб моего Агатона», являющемся в некоторой степени параллелью к радищевскому «Житию Ушакова». Карамзин нашёл в лице Петрова не только «поверенного души», но и «знающего друга», в общении с которым выработались его «первые метафизические понятия» и вместе с тем развилось его «эстетическое чувство»: «Верный вкус друга моего (отличавший с великою тонкостию посредственное от изящного, изящное от превосходного, выученное от природного, ложные дарования от истинных) был для меня светильником в Искусстве и Поэзии». О тогдашней настроенности двух друзей даёт яркое представление самая обстановка их совместного жилища: «Оно разделено было тремя перегородками; в одной стоял на столике, покрытом зелёным сукном, гипсовый бюст мистика Шварца... другая освящена была Иисусом на кресте под покрывалом чёрного крепа». Однако наряду с религиозными настроениями, прививаемыми масонами, в Карамзине и Петрове живо проявились и литературные интересы. Интерес к литературе сказался в Карамзине весьма рано. Уже в детстве он увлекался переводными и отечественными романами вроде «восточной повести» «Даира», «африканской повести» «Селим и Дамасина» (обе в переводе с французского) и романа «Непостоянная фортуна, или похождение Мирамонда» Ф. Эмина. Нравоучительные романы, в которых «всегда наказан был порок, добру достойный был венок», сменились моралистическими баснями Геллерта, которые проф. Шаден усиленно рекомендовал своим

[1] Переписка Карамзина с Лафатером сообщена доктором Ф. Вальдманом, приготовлена к печати Я. Гротом, СПБ. 1893.

воспитанникам. Ко времени военной службы относятся и первые литературные опыты самого Карамзина. Первым известным нам печатным произведением Карамзина (1783) был перевод «швейцарской идиллии» писателя-идиллика Геснера «Деревянная нога». Выбор для перевода одного из произведений «альпийского Теокрита», «сладчайшего песнопевца» (по позднейшим отзывам Карамзина) Геснера (свои идиллии, кстати сказать, он «пел» в прозе), весьма характерен для эстетических вкусов Карамзина. «Нежный певец» Швейцарии, «учитель добродетели и невинности», Геснер останется в числе любимейших писателей Карамзина,. поскольку стремление к восприятию действительности в идиллических тонах является вообще одной из основных потребностей его литературного сознания. Новиков пытался направить литературные наклонности Карамзина по масонскому руслу, в чём до известной степени и успел. Карамзин принял ближайшее участие в переводе «Бесед с богом или размышлений» Штурма; перевёл прозой религиозно-дидактическую поэму швейцарско-немецкого поэта Галлера. Наряду с этим Карамзин вместе с Петровым составляет и редактирует, по поручению Новикова, первый русский детский журнал «Детское чтение для сердца и разума». Один из позднейших критиков справедливо назвал «Детское чтение» «детской школой Карамзина, где он первоначально вырабатывал свой слог». В частности, Карамзин перевёл для журнала цикл пользовавшихся в то время широкой европейской популярностью сентиментально-нравоучительных повестей m-me Жанлис (1746—1830), пытаясь подчас, по рецепту Лукина, «склонять» их «на русские нравы», руссифицируя названия мест действия, фамилии героев, самый их язык. Это было первым опытом Карамзина в столь излюбленном им впоследствии жанре повестей и первым шагом к созданию оригинальной повести из русской жизни. В «Детском чтении» в 1789 г. Карамзиным и был опубликован образец такой «русской истинной повести» «Евгений и Юлия». Сюжет её крайне несложен. Сиротка Юлия живёт в поместье приятельницы её покойной матери, добродетельной г-жи Л. Юлия любит сына г-жи Л., Евгения, который учится в чужих краях. Через некоторое время Евгений возвращается, также исполненный прежней любви к Юлии. Г-жа Л., которая издавна готовила молодых людей друг для друга, хочет соединить их «вечным священным союзом». Счастью всех нет границ. Но от «беспрестанного восторга высочайшей радости» Евгений заболевает горячкой и на заре девятого дня умирает. Несчастная Юлия и г-жа Л., лишившись «в сей жизни всех удовольствий», «живут во всегдашнем меланхолическом уединении». Некий «молодой чувствительный человек, проезжавший через деревню г-жи Л. и слышавший сию печальную повесть», начертал на гробнице Евгения сентиментальную эпитафию. В этой юношеской повести, явившейся едва ли не первым образцом жанра русских сентиментальных повестей, уже сказывается с достаточной отчётливостью психическая настроенность Карамзина, основной тон отношения его к действительности: в области личной — убеждение в непрочности земного счастья и проистекающая отсюда «томная меланхолия»; в области социально-общественной — стремление к идиллическому изображению крепостнических отношений. Г-жа Л. и Юлия, любующиеся красотами природы и наблюдающие за «полевыми работами поселян» — своих крепостных, с умилением слушают, как последние, «быв довольны успехом работ своих, в простых песнях благословляют мать-Натуру и участь свою». Литературная деятельность Карамзина за четыре года его московской жизни отличалась вообще крайней интенсивностью. Помимо разнообразных переводов, Карамзин пробует себя в различных литературных родах: пишет стихи, принимается за роман, вскоре им же самим уничтоженный, и т. д. Наряду с Геснером и повестями Жанлис молодой Карамзин увлекается в это время и другими образцами. По приезде в Москву он сблизился с проживавшим здесь в это время немецким поэтом Якобом Ленцем, одним из типичнейших представителей немецкого предромантического направления, так называемого Sturm und Drang'а («Бури и натиска»). Некогда товарищ молодого Гёте и один из самых активных деятелей этого литературного направления, Ленц после ряда литературных и житейских неудач заболел психически, заехал в Москву и был пригрет Новиковым и масонами, некоторое время даже жил в том же доме, что и Карамзин. Ленц был страстным поклонником Шекспира, которого переводил и восторженно пропагандировал в опубликованных им ещё в 1774 г. «Замечаниях о театре», явившихся своего рода теоретическим манифестом новой «шекспировской» драматургии «штюрмеров». Видимо, именно Ленц передал культ Шекспира и Карамзину [1]. В 1787 г. Карамзин опубликовал перевод «Юлия Цезаря» Шекспира, предпослав ему восторженное предисловие. Это было первой пьесой Шекспира (сумароковский «Гамлет», конечно, в счёт не идёт), появившейся на русском языке. В предисловии Карамзин решительно восстаёт против недопонимания Шекспира Вольтером и классицистами. В частности, энергично возражает, очевидно, имея в виду и сумароковского «Гамлета», против «исправления» его «нынешними театральными писателями». В Шекспире Карамзин ценит прежде всего великого художника-сердцеведа и писателя, подражающего только природе: «Не многие из писателей столь глубоко проникли в человеческое естество, как Шекспир; немногие столь хорошо знали

[1] Об общении Карамзина с Ленцем и значении для него последнего см. в магистерской диссертации академика М. Н. Розанова «Поэт периода «бурных стремлений» Якоб Ленц, его жизнь и произведения» («Учёные записки Московского Университета», вып. 29, М. 1901, и отд. изд. М. 1907), глава XV «В Москве».

все тайнейшие человека пружины, сокровеннейшие его побуждения, отличительность каждой страсти, каждого темперамента и каждого рода жизни, как удивительный сей живописец. Все великолепные картины его непосредственно Натуре подражают; все оттенки картин сих в изумление приводят внимательного рассматривателя. Каждая степень людей, каждый возраст, каждая страсть, каждый характер говорит у него собственным своим языком. Для каждой мысли находит он образ, для каждого ощущения выражение, для каждого движения души наилучший оборот». Высказывания эти в основном повторяют суждения о Шекспире представителей европейского предромантизма, но в России, после представлений о Шекспире, как писателе «непросвещенном», они звучали совершенной новизной. Недаром Белинский в 1836 г., в одной из своих журнальных заметок, целиком перепечатал это предисловие, не зная, что оно принадлежит Карамзину[1], и восторгался «светлой самостоятельной головой» его автора, который «своими понятиями об искусстве далеко обогнал своё время и поэтому заслуживает не только наше внимание, но и удивление»[2]. Своё восхищение Шекспиром Карамзин выразил в одновременно написанном им стихотворении «Поэзия»; ряд восторженных упоминаний о Шекспире имеется и в «Письмах русского путешественника». Попытки Карамзина создать оригинальное «шекспировское» произведение не увенчались успехом. Если Сумароков «исправлял» Шекспира формами классицистической трагедии, Карамзин пытался воплотить его в формах сентиментальной «мещанской драмы» в стиле Коцебу (см. его позднейший «драматический отрывок» «София»). Первое произведение подлинно-шекспировской силы, размаха и глубины дал у нас своим «Борисом Годуновым» Пушкин. Тем не менее теоретическая пропаганда Карамзиным Шекспира несомненно имела большое значение. В частности, есть основание думать, что она могла натолкнуть на изучение Шекспира и Пушкина. Выбор для перевода из Шекспира именно его трагедии «Юлий Цезарь», в которой в лице Брута дан идеальный образ республиканца, не случаен. Карамзин был захвачен тем общественным подъёмом, который в Европе непосредственно предшествовал революционным событиям во Франции, а у нас ярче всего сказался в появлении радищевского «Путешествия». Недаром вслед за переводом «Юлия Цезаря» Карамзин издаёт в 1788 г. перевод самой боевой антифеодальной пьесы Лессинга «Эмилия Галотти», за которую современники называли последнего «немецким Шекспиром». К этому же времени относится и расхождение Карамзина с масонами, мистическая обрядность и розенкрейцерские интересы которых становились для него всё более чуждыми. Одновременно Карамзин, запродав часть своего наследственного имения и получив необходимую сумму денег, осуществляет свою давнюю мечту о заграничном путешествии — из тесной масонской кельи вырывается на европейские просторы.

Писатель-классицист, подражавший образцам, т. е. книгам, мог творить, не выходя из своего кабинета. Наоборот, для сентименталистов, стремившихся «подражать Натуре», путешествие, обогащавшее впечатлениями, дававшее обширное поле для наблюдений, являлось могучим подспорьем. Не случайно поэтому широкое распространение в литературе сентиментализма получил особый жанр «путешествий». Ещё до своей заграничной поездки сам Карамзин начал было писать роман путешествий. Во многих повестях Жанлис, переведённых Карамзиным, герои и героини также совершают путешествия, полезные «для сердца и разума». Так герой повести «Пустынник» предпринимает с образовательными целями путешествие по всей Европе: объезжает Германию, путешествует по Франции, Англии, затем через некоторое время снова едет в Италию и Швейцарию. Во время своих путешествий он посещает «учёных людей», знаменитых писателей, в частности, знакомится с «славным Лафатером». Здесь почти полностью предуказан маршрут и самая программа путешествия Карамзина. За границей Карамзин пробыл год и четыре месяца (с мая 1789 по сентябрь 1790 г.), объездив Германию, Швейцарию, побывав в Париже и Лондоне, откуда морем вернулся на родину (хотел Карамзин проехать и в Италию, но поездка эта случайно не осуществилась). Дальнейший жизненный путь Карамзина для него самого к этому времени вполне прояснился. На вопрос одного из учителей Радищева, лейпцигского профессора Платнера, которого Карамзин посетил проездом через Лейпциг: «Какой или каким наукам вы особенно себя посвятили?», он, «закрасневшись», ответил: «Изящным». Карамзин, действительно, твёрдо решил по возвращении на родину не служить и не заниматься сельским хозяйством, а целиком посвятить себя литературной работе в качестве литератора-профессионала. И Карамзин осуществил это. Мало того, он не только «первый у нас», по словам Пушкина, «показал опыт торговых оборотов в литературе», но и первый, в течение всей своей литературной деятельности энергично отстаивал право на занятия литературой, как «главным делом жизненным», достоинство писателя, значение «авторского ремесла», неизменно подчёркивая, что оно является «не постыдным, а святым делом». Во всём этом деятельность Карамзина выходила за рамки нашего XVIII в., открывала новую эру в смысле положения писателя в обществе и отношения к нему последнего. Карамзин отчётливо

---

[1] Перевод «Юлия Цезаря» был издан анонимно; кроме того, издание это было сожжено по приказу Екатерины в ряду некоторых других изданий Новикова и являлось величайшей библиографической редкостью.

[2] «Русская литературная старина», см. Полное собрание сочинений Белинского под ред. С. А. Венгерова, т. III, стр. 24—28.

сознавал, даже на первых порах явно преувеличивая это, относительную слабость предшествовавшей и современной ему русской литературы. Но Карамзин твёрдо верил в великое её будущее. Написанное им ещё в 1787 г., до поездки за границу, стихотворение «Поэзия», посвященное характеристике особенно ценимых им мировых поэтов, заканчивалось смелым и гордым предвещанием:

О Россы! век грядет, в который и у вас
Поэзия начнет сиять, как солнце в полдень.
Исчезла нощи мгла — уже Авроры свет
В*** блестит, и скоро все народы
На Север притекут светильник возжигать...

Пропущенное слово легко угадывалось читателями: «В***», — конечно, «В Москве». И Карамзин стремился по мере сил способствовать этому грядущему расцвету русской литературы. Сейчас же по возвращении в Москву он предпринимает издание ежемесячного литературно-критического органа «Московский Журнал». С января 1791 г. журнал начинает выходить.

В объявлении об издании журнала Карамзин обращается с предложением ко всем желающим — направлять в редакцию литературный материал: «Материалов будет у меня довольно; но есть ли кто благоволит присылать мне свои сочинения или переводы, то я буду принимать с благодарностью все хорошие и согласные с моим планом, в который не входят только теологические, мистические, слишком ученые, педантические, сухие пьесы». Отказ печатать в своём журнале «теологические и мистические» сочинения знаменовал подчёркнутый разрыв Карамзина с идеологией и практикой масонства. Это не помешало Карамзину год спустя, когда начались жестокие правительственные репрессии против масонов и, прежде всего, против Новикова, смело вступиться за последнего. Сейчас же после ареста Новикова Карамзин опубликовал в «Московском Журнале» свою оду «К милости», обращённую к Екатерине. В этом стихотворении он подчёркивал, что «святее» и «краше» всего в монархе «милость», которую расширительно толковал, как уважение к правам человека и гражданина (в самой этой терминологии несомненно сказывается отражённое влияние французской революции), как «доверенность к народу». От наличия в монархе подобной «милости» зависит любовь к нему подданных, а значит и самое «спокойствие державы», устойчивость трона. В свете недавних событий смысл всего этого был, конечно, совершенно очевиден для современников: это был первый в нашей литературе призыв «милости к падшим», предвосхищающий многочисленные аналогичные стихотворные заступничества за декабристов Пушкина Равным образом, моралистическая концовка оды: «Там трон вовек не потрясется, где он любовию брежется» в какой-то мере предвосхищала заключительные строки пушкинской «Вольности» [1].

Из своего литературно-критического журнала Карамзин хотел сделать издание европейского типа, стоящее на уровне лучших западных образцов, но вместе с тем отнюдь не подражательное, а, наоборот, всячески способствующее развитию самобытной русской литературы: «Множество иностранных журналов лежит у меня перед глазами, — заявил он в «предуведомлении» к первому номеру, — ни одного из них не возьму я за точный образец, но всеми буду пользоваться». В перечислении разделов журнала Карамзин равным образом на первое место подчёркнуто ставит «русские сочинения в стихах и прозе». Несмотря на свой литературно-реформаторский дух Карамзин не рвал и с прошлой литературной традицией: к деятельному сотрудничеству в журнале был привлечён не только его ближайший литературный единомышленник И. И. Дмитриев, но и старые писатели — Державин («первый наш поэт», как аттестовал его Карамзин в объявлении об издании журнала) и Херасков. Однако большая часть журнала заполнялась самим Карамзиным: здесь была напечатана значительная часть его «Писем русского путешественника», где в условной форме писем к друзьям он описывает свои заграничные впечатления, повести «Бедная Лиза» и «Наталья — боярская дочь», очерк «Фрол Силин», «драматический отрывок» «София», много стихотворений, переводов, которыми Карамзин стремился познакомить русского читателя с замечательными произведениями не только европейских, но и восточных литератур (так, им был опубликован перевод отрывков из драмы знаменитого древнеиндусского поэта Калидаса «Сакунтала»). Впервые у нас Карамзин стал систематически помещать в своём журнале критические статьи, многочисленные отзывы о новых книгах, театральные рецензии, обзоры иностранной литературы и т. п. Перечисленные художественные произведения Карамзина, как и ряд напечатанных в журнале стихотворений Дмитриева (стихотворная «сказка» «Модная жена», песня «Стонет сизый голубочек», которая приобрела огромную популярность), явились яркими образцами нового литературного направления — русского сентиментализма. «Московский Журнал» сделался боевым органом нового направления, будучи вместе с тем лучшим из всех до того времени существовавших у нас литературных периодических изданий, — журналом, действи-

[1] Стихотворение, очевидно, было написано Карамзиным в ещё более энергичной форме, но для печати он был вынужден смягчить его. Об этом прямо свидетельствует просьба Петрова в одном из писем к Карамзину: «Пожалуйста пришли стихи «К милости», как они сперва были написаны. Я не покажу никому, если то нужно». Эта первоначальная редакция стихотворения до нас не дошла.

тельно, нового, европейского типа. Пользовался журнал несомненным успехом и у публики: через некоторое время понадобилось переиздание его. Но по условиям того времени успех этот оказался всё же недостаточен. В 1791 г. у журнала было всего 300 подписчиков, что едва окупало расходы по печатанию. На второй год издания число это едва ли слишком увеличилось. Кроме того, Карамзина, по его собственным словам, стесняла необходимость срочной журнальной работы (ряд книжек журнала в 1792 г. вышел несвоевременно). Всё это заставило его отказаться от издания журнала и перейти к выпуску альманахов и литературных сборников — тип издания, также введённый у нас впервые Карамзиным. Карамзиным был выпущен ряд таких сборников (альманахи «Аглая», специально стихотворный альманах по типу европейского «Almanach des Muses» — «Аониды», «Пантеон иностранной словесности», состоявший только из переводов). Опубликованные в «Московском Журнале» стихи и повести Карамзина были переизданы им в 1794 г. отдельной книгой под демонстративным названием «Мои безделки».

Сопровождавшаяся не только всё большим успехом, но и славой лучшего русского писателя-прозаика литературная и книгоиздательская деятельность Карамзина наталкивалась, однако, на ряд препон. В правительственных кругах к дворянину-литератору, связанному ранее с масонами и только что вернувшемуся из охваченной революцией Франции, к автору довольно двусмысленной оды «К милости» относились с явной подозрительностью. К делу Новикова Карамзина не привлекли, но имя его неоднократно упоминалось на следственных допросах. Поездку Карамзина летом 1795 г. к себе в имение в обществе прямо истолковывали как ссылку. Сам Карамзин многозначительно писал в это время Дмитриеву, что он всё больше теряет охоту «быть в свете и *ходить под чёрными облаками*, которых тень помрачает в глазах все цветы жизни». Действительно, в 1795—1796 гг. литературная деятельность Карамзина почти совершенно прекратилась. И надо сказать, что это подозрительное отношение к Карамзину правительства поначалу имело некоторые основания. В известном нам тексте «Писем русского путешественника» Карамзин высказывается о революционных событиях во Франции явно отрицательно (письмо от 11 апреля 1790 г., начинающееся словами: «Говорить ли о французской революции?»). Основная точка зрения Карамзина сводится к тому, что «всякие насильственные потрясения гибельны», что «народ есть острое железо, которым играть опасно». О деятелях революции Карамзин отзывается как о «новых республиканцах с порочными сердцами» и т. п. Однако письмо это, которое и заключает в себе основную оценку Карамзиным революции, было напечатано им лишь при четвёртой публикации «Писем», в 1801 г. В предшествующих публикациях текст «Писем» или обрывался непосредственно перед этим письмом (первое отдельное издание «Писем» 1797 г.), или из серии публикуемых писем оно выпускалось (публикация в «Аглае» 1795 г.). И есть все основания предполагать, что содержащаяся в этом письме оценка революции отражает точку зрения на неё Карамзина не 1790 г., а именно 1801 г. Об этом прямо свидетельствуют и имеющиеся в тексте письма типичные «предсказания» задним числом. Так Карамзин, например, заявляет в нём, что «революция — отверзтый гроб» не только «для добродетели», но и «для самого злодейства»; несколько ниже Карамзин замечает, что «каждый бунтовщик готовит себе эшафот». Об этом, конечно, легко было писать в 1801 г., после казни Дантона и гибели якобинцев, но в 1790 г. подобные заявления были бы действительно непостижимым предвидением, почти пророчеством. Мало того, в статье Карамзина о русской литературе, опубликованной им во французском журнале, издававшемся в Гамбурге в 1797 г., он приводит отрывок из «Писем русского путешественника» о французской революции, отсутствующий в русских изданиях. В отрывке этом Карамзин хотя и не высказывает никакого сочувствия к революции, но, в противоположность русскому тексту «Писем», отзывается о ней в весьма взволнованных, почти апокалиптических тонах, как об одном из значительнейших событий всемирной истории: «Французская революция принадлежит к числу событий, определяющих судьбы человечества на долгий ряд веков. Начинается новая эпоха; я вижу это, а Руссо это предвидел...» Но независимо от самого характера этого высказывания наличие данного отрывка весьма важно, поскольку доказывает, что не всё, имевшееся в авторском рукописном тексте «Писем», было опубликовано Карамзиным в русском издании. Ни одной рукописи «Писем», неоднократно перерабатывавшихся Карамзиным для последующих изданий, до нас не дошло (все свои рукописи Карамзин вообще обычно уничтожал). Однако можно почти с несомненностью утверждать, что молодой Карамзин, переводчик «Юлия Цезаря» и «Эмилии Галотти», должен был о первом периоде французской революции, которого он был в значительной степени непосредственным свидетелем, писать по-иному, чем в редакции 1801 г., когда вся «трагедия» (говоря его собственными словами) была уже сыграна. Именно этим-то, видимо, и объяснялась невозможность для Карамзина опубликовать своё основное письмо о революции в первоначальном виде. И в самом деле, имеется ряд данных, свидетельствующих, что вначале Карамзин, как и многие русские, случившиеся тогда во Франции, был, очевидно, захвачен революционной атмосферой Парижа, что первые шаги французской революции были встречены им с известным сочувствием, чуть ли даже не с энтузиазмом, хотя, конечно, в сентиментально-мечтательной, специфически-карамзинской окраске. Это подтверждается характерным рассказом одного современника: вскоре по приезде из-за границы в доме у Державина, с которым Карамзин в это время сблизился, он в беседе с одним присутствующим сановником начал высказывать столь

«вольные» мысли, что «жена Державина, подле которой он сидел, дала ему знак пожатием ноги, чтоб он выражался осторожнее»[1]. Но по мере дальнейшего развёртывания французской революции отношение к ней Карамзина и вообще политическая его настроенность начинают резко меняться. Если первый период революции, открывшийся событиями 1789 г., будил в его душе некую восторженно-неопределённую мечтательность о новом «золотом веке» для человечества, вторая её фаза, начавшаяся в 1793 г. — казнь короля, диктатура якобинцев, террор, — поселила в нём непреодолимый страх.

О чём бы Карамзин ни писал в это время, мысль его неуклонно обращается к «ужасным происшествиям Европы». Прямые намёки на «времена ужаса» вторгаются и в его очерк быта древних афинян («Афинская жизнь», 1793) и в «сказку для детей», которую он шутя пишет в дружеской семье на заранее «заданные» слова («Дремучий лес», 1794). Французская революция, без преувеличения можно сказать, была самым сильным моральным потрясением в жизни Карамзина. Под влиянием французской революции, воспринятой им как призрак «всемирного мятежа», Карамзин из республиканца становится убеждённейшим монархистом, из космополита, «всечеловека» — эпохи своей поездки в Европу превращается в националиста, стремящегося к себе домой, «на свою родину», «с тем чтобы уже никогда не расставаться с её мирными пенатами»: «Гром грянул во Франции... мы видели издали ужасы пожара, и всякий из нас возвратился домой благодарить небо за целость крова нашего и быть рассудительным». Однако и под мирным деревенским кровом, и в «сельских кущах» «грозные бури нашего времени» продолжают «волновать всю душу» Карамзина. Испуг Карамзина перед французской революцией, как видим, почти равнялся испугу перед нею самой императрицы Екатерины. Несмотря на это, Екатерина до конца продолжала относиться к Карамзину с прежней подозрительностью. Восшествие на престол Павла Карамзин приветствует восторженной одой («Ода на случай присяги московских жителей его императорскому величеству Павлу Первому, самодержцу всероссийскому»). Действительно, Павел сразу же по воцарении поспешил освободить из крепости Новикова и распорядился о возвращении из ссылки Радищева. Казалось бы, словно наступили времена той «милости», к которой Карамзин взывал в оде 1792 г. Обращаясь в своей новой оде к Павлу, Карамзин восклицает:

Уже отеческой рукою
Щедроты льешь на нас рекою,
Едва взошел на светлый трон,
И дверь в темницах отворилась:
Свобода с милостью явилась...

На самом деле, в четыре года последующего тиранического режима Павла литературная деятельность Карамзина оказалась поставленной в ещё более неблагоприятные условия. Цензурные притеснения приняли совершенно невыносимый характер. «Цензура, как чёрный медведь, стоит на дороге», — жаловался Карамзин Дмитриеву, — к самым безделицам придираются». Цензоры не только потребовали выкинуть из составленного Карамзиным «Пантеона иностранной словесности» речи знаменитых античных ораторов Демосфена и Цицерона, заявляя, что «Демосфен был республиканец, и таких авторов переводить не должно», но и исключили из второго издания альманаха «Аониды» его стихотворное «Послание к женщинам». «Я, как автор, скоро исчезну, — в полном отчаянии писал Карамзин. — Умирая авторски, восклицаю: да здравствует российская литература!» В 1797 г. Карамзин пишет небольшое стихотворение «Тацит», в котором под античными именами едва ли не скрыт упрёк слишком долготерпеливым современникам:

Тацит велик; но Рим, описанный Тацитом,
    Достоин ли пера его?
В сем Риме, некогда геройством знаменитом,
Кроме убийц и жертв не вижу ничего.
    Жалеть об нем не должно:
Он стоил лютых бед несчастья своего,
Терпя, чего терпеть без подлости не можно.

Современники терпели павловский режим ещё свыше трёх лет. В течение этого времени Карамзин, действительно, оказывается вынужденным свернуть литературную деятельность, ограничиваясь почти только перепечаткой своих старых изданий. Почти замирает в это время и самое его творчество. Воцарение Александра I Карамзин снова встретил хвалебной одой, в которой выразительно приветствовал в лице нового царя «милое весны явленье», несущее «забвенье всех мрачных ужасов зимы». Вскоре Карамзин возвращается и к издательской деятельности, предпринимая с 1801 г. издание журнала «Вестник Европы», явившегося родоначальником наших последующих так называемых «толстых» журналов. В «Вестнике Европы» литературный и критический

[1] М. Погодин, Н. М. Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников, ч. I, 1866, стр. 168.

материал впервые объединяется в рамках одного издания с материалом «политических» статей — с публицистикой. В этой последней области и сосредоточиваются теперь преимущественные интересы Карамзина. В это время в нём всё более и более крепнут консервативные взгляды. Своей историко-публицистической «Запиской о древней и новой России», переданной им в 1811 г. непосредственно царю, Карамзин решительно высказывается против реформаторских тенденций первого периода александровского царствования. Однако наряду с этим Карамзин высказывает столько горьких и смелых истин по адресу российских самодержцев, в том числе и самого Александра, что «Записка» вызвала не только резкое неудовольствие последнего, но и надолго сделалась подпольным документом. Подвергает Карамзин в «Записке» решительной переоценке и деятельность Петра, которую он восторженно приветствовал в «Письмах русского путешественника». О Петре он отзывается теперь как о «беззаконном» исказителе «народного духа», «захотевшем сделать Россию Голландией» («Мы стали гражданами мира, но перестали быть в некоторых случаях гражданами России. Виною Петр»). В этих положениях уже содержатся предвестия будущего словянофильства. Но вместе с тем Карамзин не становится и в ряды мракобесов александровского времени. Ещё в написанной им в 1795 г. переписке Мелодора с Филалетом, непосредственно посвящённой теме французской революции, он устами Филалета попрежнему заявляет себя горячим приверженцем просвещения, противопоставляя свою веру в его благо и пользу пессимистическим настроениям Мелодора, для которого идеи «века просвещения» «в крови и пламени» революции потерпели своё полное крушение. Необходимость дальнейшего тесного общения России с Западом Карамзин продолжает отстаивать и теперь (отсюда и название его журнала — «Вестник Европы»). Среди общественно-политических течений и группировок первой четверти века он, по его собственным справедливым словам, занимает место между «аристократами и демократами, либералистами и сервилистами», ведя особую «среднюю линию» дворянского просвещённого консерватизма, в одинаковой мере враждебного как нарастающей волне дворянской, декабристской, революционности, так и аракчеевщине. Себя он продолжает именовать «республиканцем в душе», что, по его утверждению, не мешает ему быть «верным подданным царя русского». По отношению к Александру, с которым он весьма в это время сближается, он продолжает сохранять позицию не придворного «ласкателя», а независимого человека, который имеет своё особое мнение по ряду государственно-политических вопросов и не обинуясь его высказывает. На рукописи новой его записки по польскому вопросу «Мнение русского гражданина», поданной царю в 1818 г., он делает следующую приписку «для потомства»: «Я не безмолвствовал о налогах в мирное время, о нелепой системе финансов, о грозных военных поселениях, о странном выборе некоторых важнейших сановников, о министерстве просвещения или затмения, о необходимости уменьшить войско, воюющее только Россию, о мнимом исправлении дорог, столь тягостном для народа, наконец, о необходимости иметь твердые законы, гражданские и государственные». Эта независимая позиция Карамзина, как и вся его литературная деятельность вообще, в лагере крайних реакционеров была нелепо воспринята как потрясение не только литературных, но и политических основ. В 1809 г. один из современников доносил по начальству, что сочинения Карамзина «исполнены вольнодумческого и якобинского яда... Карамзина превозносят, боготворят... Во всём университете, в пансионе читают, знают наизусть... не хвалить его сочинения, а надобно бы их сжечь». В 1803 г. против Карамзина резко выступил глава литературных староверов адмирал Шишков, опубликовавший «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка», прямо направленное против карамзинской реформы русского литературного языка; через некоторое время для борьбы с нею Шишков создаёт специальное литературное общество — «Беседу любителей русского слова». За реформу Карамзина энергично вступились как его прямые ученики, писатели-сентименталисты, так, в особенности, литературная молодёжь — Жуковский, Батюшков, кн. Вяземский и др., — объединившаяся, в противовес «Беседе», в литературный кружок «Арзамас», под знаком которого началась и литературная деятельность Пушкина-лицеиста. Сам Карамзин не принимал участия в разгоревшейся борьбе. С начала века он всё больше отходил от художественной литературы. В 1803 г. он написал свою последнюю повесть «Марфа Посадница или покорение Новагорода»; около этой же поры работал над романом «Рыцарь нашего времени», так им и не оконченным; написал за 1800—1803 гг. небольшое число стихотворений. В том же 1803 г. Карамзин, по его собственным словам, «постригается в историки»: получив официальное звание историографа и пенсию, принимается за грандиозный труд по написанию «Истории Государства Российского», которым он неотрывно продолжает заниматься в течение больше 20 лет, до самой смерти. В 1818 г. выходят из печати первые 8 томов «Истории»; смерть застигает Карамзина во время работы над двенадцатым томом, посвящённым эпохе так называемого «Смутного времени». Труд Карамзина — плод огромных усилий, кропотливейших изучений источников, архивных документов и т. п. — явился не только важным этапом в развитии нашей исторической науки (особенно значительны в этом отношении обширнейшие примечания, присоединённые Карамзиным к основному тексту), но и сыграл великую роль в развитии нашего национального самосознания. Консервативно-монархическая концепция «Истории», вызвавшая резкую критику со стороны декабристов, перекрывалась искренним и высоким патриотическим чувством автора, проникавшим всё изложение. В то же время в «Истории» сказались и наиболее сильные стороны Карамзина-писателя: живость и

картинность изображений, замечательный для своего времени язык. Это обеспечило колоссальный успех «Истории» в самых широких слоях русского общества, особенно заинтересовавшегося своим историческим прошлым в годы, непосредственно следовавшие за Отечественной войной 1812 г.: «Три тысячи экземпляров разошлись в один месяц — пример единственный в нашей земле. Все, даже светские женщины, бросились читать историю своего отечества, дотоле им неизвестную. Она была для них новым открытием. Древняя Россия, казалось, найдена Карамзиным, как Америка Колумбом, несколько времени ни о чём другом не говорили», — так вспоминал о появлении «Истории» Пушкин.

«Письма русского путешественника». Первым большим выступлением Карамзина в литературе были «Письма русского путешественника» — не только самое крупное по объёму, но и одно из наиболее значительных его литературно-художественных произведений вообще. «Письма» полностью примыкают к традиции сентиментальных путешествий — популярнейшему жанру в литературе европейского сентиментализма, восходящему к знаменитой книге Стерна, произведшей столь сильное впечатление и на Радищева. «Оригинальный живописец чувствительности», «неподражаемый», «добрый, остроумный, любезный Стерн», был в числе любимейших авторов Карамзина. В концовке своих «Писем» — заключительном «Письме из Кронштадта» — Карамзин определяет значение их совсем в духе Стерна, — в качестве не картин виденной объективной действительности, а «зеркала души» воспринимающего субъекта: «Вот зеркало души моей в течение осьмнадцати месяцев! Оно через 20 лет (если столько проживу на свете) будет для меня ещё приятнее — пусть для меня одного! Загляну и увижу, каков я был, как думал и мечтал; а что человеку (между нами будь сказано) занимательнее самого себя?..» Однако эта стерновская установка Карамзина, подчас принимающая характер всего лишь литературной позы, далеко не покрывает собой содержания его «Писем». Заграничное путешествие Карамзина преследовало не столько задачи самонаблюдения и самоанализа, сколько образовательные цели. Своим путешествием он продолжал давнюю традицию, начатую ещё нашими путешественниками петровского времени и тянувшуюся через весь XVIII в. Он ехал в «чужие краи» не только для того, чтобы видеть и чувствовать, но и для того, чтобы видеть и учиться, видеть и знать.

Ко времени заграничного путешествия литературные вкусы Карамзина совершенно определились. В числе властителей его дум и чувств были почти все наиболее видные и типичные представители европейского сентиментализма и предромантизма: кроме Стерна, «величайший из писателей осьмого-на-десять века» (как Карамзин называет его в «Письмах»), Руссо, преимущественно как поэт любви и психолог, автор «Новой Элоизы» и «Исповеди»; вождь английского и европейского предромантизма Юнг, автор «Ночей», переводившихся на русский язык другом Радищева и Карамзина масоном Кутузовым; Макферсоновский Оссиан; «певец Мессиады» Клопшток, идиллик Геснер, наконец, английские и немецкие «поэты природы» — Томсон, Галлер, Клейст и др. Сквозь эту литературную призму неизменно преломлялись заграничные впечатления Карамзина, чаще всего окрашиваемые ею в радужные цвета сентиментальных эмоций. Однако наряду с этим, и готовясь к своей поездке и во время её, Карамзин тщательно штудировал образовательную и справочную литературу всякого рода путевых описаний, очерков, путеводителей и т. п., которую в значительной степени использовал в своих «Письмах». Одним из основных путей к познанию западной культуры были для Карамзина личные встречи с виднейшими представителями европейской мысли, просвещения и литературы — знаменитыми писателями, мыслителями и учёными. «Приятно, милые друзья мои, видеть наконец того человека, который был нам прежде столько известен и дорог по своим сочинениям, которого мы так часто себе воображали или вообразить старались», — пишет Карамзин в заключение своего рассказа о встречах с Гердером.

И эту «приятность» Карамзин стремился доставлять себе как можно чаще. Отчасти кокетничая, а отчасти и действительно пользуясь своим положением «молодого скифа» в европейских «Афинах», как сам он полушутя определяет себе в «Письмах», Карамзин без всяких церемоний являлся к тому или другому прославленному европейскому культурному деятелю и, настойчиво преодолевая подчас имевшееся противодействие, как это было в случае с Виландом, добивался знакомства и бесед с ним. Так, в Германии помимо Гердера и Виланда Карамзин познакомился с знаменитым Кантом, с известным книгопродавцем, другом и издателем Лессинга, Николаи, с «немецким Горацием» — стариком-поэтом Рамлером, с «автором, философом, педагогом, психологом», как восторженно именует его Карамзин, Карлом-Филиппом Морицом (книга Морица «Путешествия одного немца в Англию» очень близка многими чертами карамзинским «Письмам»), и др. В Швейцарии Карамзин общался с Лафатером, с популярным идеалистическим философом-натуралистом, проповедником идей бесконечного совершенствования и оптимизма Бонне («другом человечества» Боннетом, как произносит его фамилию Карамзин), встретился с французским подражателем Стерна Верном; во Франции — с немецким поэтом Маттисоном, с Бартелеми, с автором «Российской истории» — Левеком, с Мармонтелем, Лагарпом, астрономом Лаландом и др. Всё это подробно описывается Карамзиным в его «Письмах русского путешественника», в которых читатель таким образом впервые находил целую портретную галлерею знаменитых европейцев, писанных прямо с натуры. Столько же благоговейного внимания обнаруживал Карамзин к прошлому европейской культуры. Им подробно описываются знаменитые сокровищницы мирового искусства вроде Дрезденской картинной галлереи, библиотеки, музеи, университеты, академии, древние соборы, места всякого рода исторических событий и воспоминаний, развалины древнего рыцарского замка, сады Версаля, осиротелый вольтеровский Ферней, Вестминстерское аббатство в Лондоне и т. п. При чём всё это даётся в «Письмах» не в плане сухого делового описания а в качестве непосредственных, живых переживаний эстетического, художественного, исторического, морализирующего, философического порядка. Ощущающий себя перед лицом всего этого «всечеловеком», способным понять и перечувствовать в себе, как нечто своё и близкое, самые разнообразные явления и формы европейского исторического и культурного опыта, Карамзин зачинает своими «Письмами» ту традицию культурной всеотзывчивости, благоговейного отношения к «древним камням» Европы, которую Достоевский позднее выдвинет как характерную черту нашей литературы вообще. Но пытливое внимание «русского путешественника» привлекает не только интеллектуальная и художественная, но и общественная, и политическая жизнь Европы, быт, нравы и развлечения европейцев — бурливая и кипучая европейская современность. Он усиленно ходит на театральные представления; присутствует на народных гуляниях, на заседаниях французского национального собрания во время бурных выступлений Мирабо; с живым любопытством наблюдает выборы в английский парламент на лондонской Ковенгарденской площади, слушает в нижней и верхней палатах речи знаменитых парламентских ораторов; посещает разнообразные лондонские учреждения — биржу, суд присяжных, лондонскую тюрьму Ньюгет (или, как Карамзин произносит, Невгат), которой имя, по его словам, знал он из английских романов; знаменитый лондонский дом сумасшедших — Бэдлам и т. д. Попутно Карамзин даёт в своих «Письмах» многочисленные зарисовки всех тех, с кем он сталкивается во время своего путешествия: прусских офицеров, немецких студентов, ремесленников, трактирщиков, купцов, франкфуртских евреев, швейцарских крестьян, альпийских пастухов, титулованных французских эмигрантов, прекрасных путешественниц, парижских нищих, хозяек парижских литературных салонов, английских лордов, страдающих

сплином, парижских продавщиц, посетителей народных кабачков, лондонских уличных «сирен» и т. д. Зарисовки эти, обычно выдержанные в лёгких юмористических тонах, обнаруживают в Карамзине наряду с «чувствительным путешественником» внимательного наблюдателя быта и нравов, заостившего своё перо в школе знаменитых английских романистов — того же Стерна и, в особенности, Фильдинга, романами которого он зачитывался ещё в годы своей военной службы и который, по его собственным словам, научил его «не выдумывать характеры... а только примечать и описывать». Всё это сообщало «Письмам» очень большую познавательную ценность. Для русского читателя того времени они являлись небывалым по широте, богатству и разнообразию художественным сводом сведений об европейской жизни и европейской культуре. Вместе с тем «Письма» были книгой, не только как бы подводящей итог почти вековому процессу освоения русской послепетровской литературой западного опыта, но и свидетельствующей, что процесс этот близится к своему завершению. Для большинства русских писателей XVIII в. до Карамзина горизонт европейской культуры и литературы замыкался чаще всего пределами Франции; если мы и встречаем у них следы знакомства с представителями других литератур, то сведения о них они обычно получают также из французских рук (таково, например, знакомство с Шекспиром Сумарокова). Карамзин уже к моменту своей поездки в Европу владеет почти всей полнотой современной ему западной культуры, не только французской, но и немецкой, и английской, притом знакомой ему по первоисточникам (читает Шекспира по-английски и т. п.). Правда, овладение это во многом ещё носит достаточно внешний характер. В Европе эпохи французской революции и расцвета критической философии Канта Карамзин ещё оказывается достаточно архаичным со своими вкусами, тяготениями и интересами. Он считает своим непременным долгом посетить, проезжая через Кенигсберг, того же Канта, которого он даже называет, с чужих слов, «всесокрушающий Кант», но кантовская философия ему трудна и непонятна; зато он без труда находит общий язык с прекраснодушными дилетантами от философии — Лафатером, Бонне. В Веймаре Карамзин всячески добивается знакомства с Виландом, в отношении же Гёте довольствуется лишь тем, что видит его лицо в окне и т. п. Но несмотря на всё это, сам Карамзин во время своей поездки ощущает себя равноправным участником европейской интеллектуальной жизни, составляет своё самостоятельное суждение о различных явлениях европейской действительности, свойствах и характеристических особенностях различных европейских национальностей, проверяя и исправляя своим личным опытом впечатления, вынесенные раньше из книг. Если, въезжая, например, в Швейцарию, он готов был воспринимать её сквозь призму геснеровских идиллий, как «землю свободы и благополучия», то в результате полугодового пребывания в «игрушечных» швейцарских республиках впечатление это резко изменилось. Карамзину стали ясны буржуазная мелочность, ограниченность, отсутствие широких интересов у большинства обитателей швейцарских кантонов.

Не без иронии относился подчас Карамзин и к знаменитым европейцам, к которым совершал свои благоговейные паломничества. Он так, например, рассказывает о своём приезде в Веймар: «Наёмный слуга немедленно был отправлен мною к Виланду, спросить, дома ли он? — *Нет, он во дворце.* — Дома ли Гердер? — *Нет, он во дворце.* — Дома ли Гёте? — *Нет, он во дворце.* — Во дворец! во дворец! — повторил я, передражнивая слугу, взял трость и пошёл в сад». Борясь у себя на родине с литературным направлением классицизма, Карамзин не без основания получил возможность взглянуть в какой-то мере сверху вниз на литературных богов веймарского Олимпа, тратящих время на дворцовых приёмах. Вообще если, выезжая из России, Карамзин ощущал себя прежде всего европейцем, на родину он возвращался с острым чувством вспых-

нувшего патриотизма: «Берег! Отечество! Благословляю вас! Я в России, и через несколько дней буду с вами, друзья мои!.. Всех останавливаю, спрашиваю, единственно для того, чтобы говорить по-русски и слышать русских людей. Вы знаете, что трудно найти город хуже Кронштата, но мне он мил! Здешний трактир можно назвать гостинницею нищих; но мне в нем весело!»

Но «Письма русского путешественника» были не только замечательным источником знакомства русских читателей с европейской культурой, — одновременно они явились и откровением чувства природы в нашей литературе. С замечательными описаниями природы, превосходной зарисовкой пейзажей мы встречаемся уже в стихах Державина. Но именно в «Письмах русского путешественника» было явлено живое чувство природы, пейзаж был дан в неотъемлемой связи с соответствующим душевным настроением. В «Письмах» имеем многочисленные образцы таких пейзажей-настроений. Таковы, например, описание вечера в окрестностях Дрездена или швейцарский пейзаж, открывающийся с горной вершины. Если снять с этих описаний условно-сентиментальную окраску, которая скоро сделалась смешной и архаической, то нельзя не признать, что рисуемые Карамзиным картины природы исполнены несомненной художественной силы и выразительности.

За границу, в Европу, Карамзин, по его собственным словам, отправился для того, «чтобы собрать некоторые приятные впечатления и обогатить своё воображение новыми образцами». Эта двойная цель была им в полной мере осуществлена. Свои впечатления от поездки он изложил в «Письмах русского путешественника», заканчивающихся следующим характерным обращением к друзьям: «А вы, любезные, скорее, скорее приготовьте мне опрятную хижинку, в которой я мог бы на свободе веселиться *китайскими тенями* моего воображения; грустить с моим сердцем и утешаться с друзьями». В этих словах как бы намечена программа последующей художественно-литературной деятельности Карамзина, сказавшейся особенно ярко в его знаменитых повестях, которые он вскоре начал печатать, одновременно с «Письмами», на страницах «Московского Журнала».

Повести. В повестях Карамзина с наибольшей силой выразились черты его художественной манеры — насаждаемого им в нашей литературе стиля русского сентиментализма.

Подытоживая «Письмами русского путешественника» свои впечатления от Европы, Карамзин одновременно явно стремится перейти на русскую тематику. Ровно через полгода после появления первых «Писем» Карамзин печатает свой очерк, посвящённый изображению русского крестьянина, «Фрол Силин, благодетельной человек»; в следующем году печатается его неоконченная повесть из русской помещичьей жизни «Лиодор»; ещё через три месяца «Бедная Лиза», которой Карамзин в последующих изданиях придаёт подчёркнутый подзаголовок «российская повесть»; в конце того же года — повесть из русского исторического прошлого, «Наталья — боярская дочь». Русская тематика преобладает и в последующих художественных произведениях Карамзина. Однако для изображения русской действительности Карамзин, в полную противоположность Радищеву, ищет, как видим, иных литературно-жанровых форм. Картины реальной европейской жизни, даваемые в «Письмах», сменяются показом «китайских теней воображения»; трезвый и пытливый, несмотря на все свои сентиментальные эмоции, наблюдатель уступает место «грустящему», но обычно тут же и «утешающемуся» мечтателю.

Прежде всего повести из русской жизни Карамзина, в прямую противоположность «Путешествию» Радищева и даже «Горькой участи» М. Чулкова, отличаются полным отсутствием «гражданской» тематики. Особенно резко сказывается это на самой знаменитой и, действительно, особенно характерной и значительной в литературно-общественном отношении повести «Бедная Лиза» (1792). Изображение в повести героини-крестьянки и

её драматической судьбы, в плане подчёркнутой симпатии и сочувствия к ней автора, само по себе было достаточно новым и безусловно прогрессивным литературным фактом. Сочувственное введение крестьян в литературу не в качестве комических персонажей, а на равных человеческих правах с традиционно «благородными» дворянскими героями (знаменитое утверждение Карамзина в «Бедной Лизе»: «И крестьянки любить умеют»), которых они даже оказываются морально чище и человечнее, сам Карамзин ощущал как явление глубоко новаторское. В несколько ранее опубликованном «Фроле Силине» Карамзин демонстративно, не только в противовес, но и прямо почти в отмену традиционной классицистической героике выдвигает, в качестве подлинного героя, добродетельного крестьянина: «Пусть Виргилии прославляют Августов! Пусть красноречивые льстецы хвалят великодушие Знатных! Я буду хвалить Фрола Силина, простого поселянина, и хвала моя будет состоять в описании дел его, мне известных». Введение в литературу героев-крестьян, прославление крестьянских добродетелей опять-таки сближает Карамзина с «Путешествием» Радищева. Однако самый характер показа крестьянской жизни и отношение к ней обоих писателей резко противоположны друг другу. В противоположность подлинно революционному гуманизму и демократизму Радищева относительный гуманизм и демократизм, которые несомненно имеются в рассматриваемых произведениях Карамзина, обычно не выходят за пределы прекраснодушных эмоций «доброго» и чувствительного помещика, «барина-отца». Если Радищев показывает ужасы рабства, крепостной эксплоатации во всей их страшной обнажённости, Карамзин явно набрасывает на всё это некий розовый флёр, всячески сглаживает социальное зло крепостничества. Счастье крестьян, по Карамзину, — в их собственных руках. «Отец Лизин был довольно зажиточный поселянин, потому что он любил работу, пахал хорошо землю и вёл всегда трезвую жизнь». Больше того, в «Бедной Лизе» и вовсе не упоминается о крестьянских тяготах Лизы и её матери; во «Фроле Силине» о том, что он крепостной, замечается походя, в одной фразе: «На имя господина своего купил он двух девок, выпросил им отпускные, содержал их как дочерей своих и выдал замуж с хорошим приданым». Уже М. Чулков подметил в «Горькой участи» социальное расслоение деревни на бедняков и эксплоатирующих их деревенских богатеев, кулаков — «съедуг». Карамзин, наоборот, в лице деревенского богатея Фрола Силина, разбогатевшего только от того, что он был «трудолюбивым поселянином, который всегда лучше других обрабатывал свою землю», рисует истинного и бескорыстного благодетеля крестьян, — «друга человечества». В начале своего очерка Карамзин заявляет, что он описывает Фрола Силина и его дела прямо с натуры — по личным детским воспоминаниям. Как дальше увидим, подобные заявления чаще всего имеют у Карамзина характер литературного приёма. Но если даже допустить полное соответствие рассказа Карамзина о Фроле Силине реальным фактам, показательно, что Чулков изображает в своих кулаках — «съедугах» — типичное явление русской деревенской действительности; Карамзин в своём очерке останавливается на совершенно исключительном, едва ли не единичном случае. Ещё более далёк Карамзин от реальной крестьянской жизни в «Бедной Лизе». Само содержание этой подчёркнуто «российской повести» слишком подозрительно напоминает рассказ парижской нищей о несчастной судьбе её покойной дочери Луизы, приводимый Карамзиным в его «Письмах». «Прекрасная, любезная», чувствительная и невероятно-добродетельная Лиза (самое падение её является результатом крайней добродетельности, предельной невинности), равно как и её столь же «чувствительная» мать, рисуются красками, имеющими весьма отдалённое отношение к подлинной крестьянской действительности. Всем этим отчётливо определяется социальная природа карамзинского творчества. Горячий сторонник просвещения и прогресса, «всечеловек», демонстративно сажающий за свой обеденный стол купцов (что он считает необходимым спе-

циально подчеркнуть в «Письмах русского путешественника»), провозглашающий у английского консула тост за «цветущую торговлю», гордящийся тем, что первый ввёл в русский язык слово «промышленность», радостно встречающий первые шаги французской революции, Карамзин одновременно был убеждённым русским дворянином-помещиком. Сентиментализм Радищева был методом непримиримой борьбы с крепостничеством. Карамзин, наоборот, усваивая русской литературе воинствующее антифеодальное направление европейского буржуазного сентиментализма, ставит его на защиту феодально-крепостнического строя.

В ряде своих произведений Карамзин прямо грустит о минувшем — блаженных патриархально-феодальных временах, когда дворяне «жили в деревенских замках своих как маленькие царьки». В дни осеннего листопада, «меланхолической осени», на фоне ветхой, разрушающейся деревенской усадьбы Карамзин, «обращая нежный взор на прошедшее», сетует об упадке дворянского «духа» (неоконченная повесть «Лиодор»). Но минувшего не вернуть. Настоящее же не слишком утешительно. Отпущенное жалованной грамотой 1762 г. в свои поместья дворянство испытывало потребность воспользоваться плодами многолетних усилий — после героики военных служб и походов насладиться мирной деревенской идиллией «в объятиях натуры». Пугачёвское движение обнаружило всю непрочность этой идиллии, наглядно показав, как тонок слой, отделяющий крепостную Аркадию от зияющей под ней бездны. Ещё резче демонстрировала непрочность феодального уклада французская революция. В новых условиях (французская революция на Западе, у нас — с величайшим трудом подавленное пугачёвское восстание) оказываются недействительными старые средства феодально-дворянской идеологии: «Аристократы, вы доказываете, что вам надобно быть сильными и богатыми в утешение слабых и бедных, но сделайте же для них слабость и бедность наслаждением! Ничего нельзя доказать против чувства: нельзя уверить голодного в пользе голода. Дайте нам чувство, а не теорию. Речи и книги Аристократов убеждают Аристократов, а другие, смотря на их великолепие, скрежещут зубами, но молчат или не действуют, пока обузданы силой». И вот Карамзин «даёт чувство», ведёт другие «речи», убеждая, что крепостные отношения между помещиком и крестьянами могут и должны быть основаны на началах не силы, а гуманной «чувствительности». Крепостничество есть зло, — готов признать Карамзин, но тут же он добавляет, что «во всяком состоянии человек может найти розы удовольствия»: «Крестьянин в своей тесной смрадной избе счастлив больше, чем молодой вельможа, который истощает все хитрости роскоши для того, чтобы менее скучать в жизни» («Разговор о счастии»). Из всех состояний сам Карамзин выбрал бы охотнее всего «самое ближайшее к природе» — состояние земледельца (правда, автор тут же характерно проговаривается, что «по теперешнему учреждению гражданских обществ» самым лучшим является всё же состояние среднее «между знатностью и унижением», — т. е. положение независимого дворянина-помещика). Почти перед самым концом своей литературно-художественной деятельности Карамзин приготовил для любительского спектакля в подмосковной графа Салтыкова «Сельскую комедию». В финале этой пьесы хор счастливых «чувствительных» земледельцев восторженно славит «барина-отца». Таким хором счастливых пейзан Карамзин и хотел бы подменить подлинные настроения крепостного крестьянства. В своих «чувствительных» очерках и повестях вместо «скрежещущих зубами», сдерживаемых только силою крестьян Радищева он рисует столь «приятные» воображению доброго помещика образы «довольных своим состоянием», «ничего больше не желающих», кротких, нежных и чувствительных поселянок и поселян (кроме указанного, см. ещё очерк «Нежность дружбы в низком состоянии»).

О превращении буржуазного европейского сентиментализма в феодально-утопический, карамзинский сентиментализм, не выдвигающий на первый план, а, наоборот, всячески сглаживающий и примиряющий социальные противоречия и конфликты, даёт наиболее наглядное представление та же «Бедная Лиза». В основе фабулы «Бедной Лизы» лежит одна из наиболее характерных и популярных фабульных схем европейского сентиментализма: представитель высших классов соблазняет и губит девушку низкого состояния, «дочь натуры». Карамзин сохраняет эту схему в полной неприкосновенности, однако его повесть вызывает в читателе не бурные эмоции негодования и гнева против дворянина-соблазнителя, а кроткие и достаточно беспредметные чувства нежной грусти и сожаления, обращённые не только на «жертву» — Лизу, но в какой-то степени и на её «палача» — Эраста.

Прежде всего Карамзин с самого начала подчёркивает, что герой повести, молодой офицер Эраст отнюдь не был развращённым, а всего лишь «слабым» и «ветре-

ным», но по существу очень неплохим человеком («Читатель должен знать, что сей молодой человек... был довольно богатый дворянин, с изрядным разумом и добрым сердцем...») Его роман с Лизой развёртывается отнюдь не в плане сознательного расчёта и обмана, а является естественным следствием искреннего и весьма идиллически окрашенного увлечения очаровательной крестьянкой. Ему совершенно чужда мысль о том, чтобы преступно воспользоваться невинной любовью к нему его «пастушки», как называл он свою Лизу (последняя, кстати, тоже мечтает о нём, как о «пастушке»). Совсем наоборот: «Все блестящие забавы большого света представлялись ему ничтожными в сравнении с теми удовольствиями, которыми *страстная дружба* невинной души питала сердце его. С отвращением помышлял он о презрительной сладострастии, которым прежде упивались его чувства. «Я буду жить с Лизою, как брат с сестрою (думал он): не употреблю во зло любви её и буду всегда счастлив!» В стремлении к идиллии и вместе с тем в сознании роковой невозможности её осуществления здесь, на земле — одна из характернейших черт сентиментализма Карамзина, определяющая не только его художественное, но в значительной степени и общественно-политическое сознание. В частности, это находит себе выражение в самой структуре повести «Бедная Лиза», сочетающей в себе идиллическую, пасторальную лексику с прямо противоположным ей драматизмом сюжета. В том, что произошло дальше между молодыми людьми, Эраст почти так же не виноват, как и сама Лиза: оба не смогли совладать со своими, вполне естественными, чувствами. Правда, автор очень возмущён тем, что Эраст после всего случившегося бросает Лизу и женится на другой, но возмущение это скоро сменяется другим чувством: «Сердце моё обливается кровию в сию минуту. Я забываю человека в Эрасте — готов проклинать его — но язык мой не движется — смотрю на небо, и слеза катится по лицу моему». В последних словах — существо всего сентиментального миросозерцания Карамзина. В мире, в существующем порядке вещей много несправедливого и печального, но, в конце концов, никто в этом не виноват: так установлено небесами, благим провидением, «доверенность» к которому для человека обязательна. «Другу человечества» остаётся только проливать «слезы скорби — ах нет! — слезы умиления, благодарности!» (так поясняет Карамзин в другой повести — «Лиодор»), ибо вся ведь земная жизнь не что иное, как лишь «пролог драмы». И действительно, Карамзин тут же находит многочисленные смягчающие обстоятельства для вины Эраста. Прежде всего, после падения Лизы отношения к ней романтически настроенного Эраста утратили ту пасторальную прелесть, которая его как раз и привлекала: «Лиза не была уже для Эраста сим ангелом непорочности, который прежде воспалял его воображение и восхищал душу. Платоническая любовь уступила место таким чувствам, которыми он не мог г о р д и т ь с я и которые были для него уже не новы». Но, несмотря на это, он искренне грустил — «плакал», когда, отправляясь со своим полком на войну, должен был расстаться с Лизой. В том, что случилось далее, виной опять всё та же «слабость» и «ветреность»: вместо того чтобы сражаться с неприятелем, Эраст «играл в карты и проиграл почти всё своё имение». Единственной возможностью поправить дела оказалась женитьба на пожилой богатой вдове. Эрасту ничего не оставалось, как пойти на это. Наконец, самое главное, гибель Лизы сделала несчастным и Эраста: «Эраст был до конца жизни своей несчастлив. Узнав о судьбе Лизиной, он не мог утешиться и почитал себя убийцею. Я познакомился с ним за год до его смерти. Он сам рассказал мне сию историю и привел меня к Лизиной могиле. Теперь, может быть, они уже примирились!» Так, примиряющим аккордом, вполне в духе только что указанного созерцания действительности, общественных отношений, заканчивается повесть Карамзина.

Этим характером повести объясняется и та небывало широкая популярность, которую она приобрела, в особенности в дворянской читательской аудитории. Пруд подле Симонова монастыря, в котором якобы утопилась бедная Лиза, сделался, по свидетельству современников, модным местом сентиментальных паломничеств мечтательно настроенных «шевальеров и дам», вырезавших на деревьях свои имена и всякого рода чувствительные надписи. Ожесточённая литературно-общественная борьба, которая вспыхнула вокруг карамзинизма, характерно отразилась и на содержании этих надписей. Рядом с «чувствительными» надписями уже в 1799 г. имелись, весьма в большом числе и иронические, в которых утверждалось, что автор «наврал, будто здесь Лиза утонула, никогда не существовавшая на свете». Эта полемика вокруг литературно-художественного произведения, принявшая небывалые дотоле формы, со столбцов журналов спустившаяся в реальную жизнь, в быт, лучше всего свидетельствует о том огромном значении, которое имела в истории не только нашей литературы, но и общественного сознания повесть Карамзина. Действительно, при всех вышеуказанных и весьма существенных оговорках и ограничениях ею впервые с такой силой вносилась в нашу литературу та струя гуманности, человечности в отношении к «бедным

людям» — социальным «низам», которая сделалась одной из определяющих особенностей нашей литературы XIX в. «Фрол Силин» и «Бедная Лиза» стоят в начале того пути, который лет шестьдесят спустя привёл Тургенева к созданию «Записок охотника».

Острая социальная тема под пером Карамзина в его «Бедной Лизе» теряет почти всю свою остроту, приобретая характер трогательной и драматической любовной истории вообще. В подавляющем большинстве остальных своих повестей Карамзин и вовсе чужд какой бы то ни было социальной проблематики. В противовес «гражданскому» пафосу и классицистов, и Радищева Карамзин выдвигает в литературе темы частной, семейной жизни. Больше всего сентименталиста-Карамзина интересует внутренняя жизнь современного человека, подверженного, по его мнению, «сильнейшему», чем когда-либо, «действию страстей». Самой обычной, самой могучей и «самой нежнейшей» из этих «страстей» является любовь, что объясняется, по Карамзину, специфическими условиями жизни современного ему светского общества.

«Древние не знали романов, рыцари средних веков были честны в любви, но шумная и воинственная жизнь их не давала ей чрезмерно усилиться в сердце. Напротив того, в нашем образе жизни, покойной, роскошной, утончённой — в свете, где желание нравиться есть первое и последнее чувство молодых и старых; на театре, который можно назвать театром любви; в книгах, усеянных, так сказать, её цветами — всё, всё наполняет душу горючим веществом для огня любовного...».

Соответственно этому, любовная тема составляет основное содержание и подавляющего числа повестей Карамзина.

Любовная тематика была в достаточной степени свойственна нашей повествовательной литературе XVIII в., в которой одним из самых популярных жанров был жанр переводного и оригинального любовно-авантюрного романа, столь увлекавший когда-то и мальчика-Карамзина. Однако в своих повестях, обычно весьма несложных в сюжетном отношении, Карамзин полностью переносит центр тяжести с внешних любовных приключений на анализ самого любовного чувства. Это делает их первыми в нашей литературе (не считая весьма слабых в художественном отношении «Писем Ернеста и Доравры» Фёдора Эмина) образцами психологического повествования. Вообще фантазиям и вымыслам традиционного любовно-авантюрного романа Карамзин подчёркнуто противопоставляет в своих повестях изображение реальной действительности. Своему рассказу Карамзин стремится сообщить иллюзию полной жизненной реальности, абсолютного соответствия действительным фактам. Подобно тому как свои заграничные впечатления Карамзин излагал в форме писем к друзьям, свои повести он обычно ведёт в форме рассказа, обращённого к тем же друзьям, о некоем случае или происшествии, с которым автор-рассказчик непосредственно так или иначе соприкоснулся в реальной жизни. Особенно ощутима эта связь в самой романтически-ирреальной из повестей Карамзина «Остров Борнгольм», оформленной почти как действительный эпизод его заграничного путешествия. Равным образом, как правило, автор-рассказчик в большинстве своих повестей настойчиво твердит, что предметом его рассказа является «быль», решительно противопоставляемая литературному вымыслу.

Настойчивое утверждение Карамзиным реальности рассказываемого не более как литературный приём, имеющий целью подчеркнуть, что автор стремится к изгнанию из своего повествования всякого рода «литературности», к изображению реальной действительности, а не к фантазированию над жизнью по стёршимся шаблонам любовно-авантюрных романов. Карамзин и сам, видимо, ощущает некоторую наивность этого приёма, неоднократно, по ходу рассказа, сам же подшучивает над ним, стирая то и дело, в применении к ряду своих повестей (обе исторические повести, «Остров Борнгольм») разницу между терминами «быль» и «сказка». Тем

не менее на многих читателей того времени приём этот оказывал несомненное внушающее действие: сентиментальные прогулки к Лизиному пруду — лучшее тому доказательство. Принципиальный отказ от условной «литературности», конечно, является известным движением в сторону художественного реализма, но если даже в основе той или иной карамзинской повести и лежали реальные факты и происшествия (таковы, например, главы романа «Рыцарь нашего времени», носящие во многом явно автобиографический характер), это ещё, конечно, не делало её произведением реалистическим. Карамзин гораздо тоньше и шире, значительно менее схематично, чем писатели-классицисты, рисует характеры и изображает душевную жизнь своих героев. Но в то же время в повестях Карамзина мы почти совсем не встречаем типических образов, т. е. художественных обобщений действительности (некоторую попытку такого обобщения можно усмотреть лишь в образе Эраста, пресыщенного и скучающего светского молодого человека — отдалённое предвестие пушкинского Онегина). Больше того, Карамзин — автор повестей — в самой основе своего художественного метода убеждённый субъективист-стернианец, сознательно стремящийся показывать не столько объективную действительность, сколько те чувства и переживания, которые она в нём вызывает В одной из своих программно-теоретических заметок «Что нужно автору», написанной в период расцвета его повествовательного творчества, в 1791 г., Карамзин решительно утверждает, что «творец всегда изображается в творении и часто против воли своей», что всякое литературно-художественное произведение, в сущности говоря, «портрет души и сердца» автора. И в самом деле, на первый план во всех повестях Карамзина выступает личность автора-рассказчика, впервые в такой форме появляющаяся в нашей повествовательной литературе. Действительность изображается в них не сама по себе, а подчёркнуто даётся сквозь призму авторского восприятия, авторской эмоции. Очень часто автор и прямо прорывает повествовательную ткань то эмоциональным восклицанием, то невольно вырвавшимся взволнованным обращением к действующим лицам, то высказываемой по тому или иному поводу сентенцией, то непосредственным обращением к читателям. Но и независимо от этого, автор-рассказчик неизменно находится между читателем и предметом рассказа; его личное отношение к повествуемым событиям окрашивает всё повествование, сообщая рассказу особую психологическую тональность, как бы определённый музыкальный ключ. То, что большинство повестей Карамзина прямо адресовано узкому кругу друзей или даже одному «нежнейшему другу», любимой женщине — «Любезной Аглае», также придаёт им характер особой интимности, задушевности.

Эта субъективная лирическая окраска сказывается на самой структуре карамзинской прозы. Зачинательница нашей новой художественно-повествовательной прозы, проза Карамзина ещё очень близка к стихии стихотворной речи. «Пой Карамзин! И в прозе || Глас слышан соловьин», — приветствовал в 1791 г. первые прозаические опыты Карамзина восхищённый Державин. И в своей «гармонической, цветной» прозе (термины самого Карамзина) он, действительно, скорее ещё «поёт», чем говорит. Самый склад её, изобилующий поэтическими фигурами и тропами — инверсиями, обращениями, восклицаниями, повторениями, метафорами и т. п. — подчас весьма напоминает склад стихотворной речи.

Вот, например, начало «Острова Борнгольма»: «Друзья! прошло красное лето; златая осень побледнела; зелень увяла; дерева стоят без плодов и без листьев; туманное небо волнуется как мрачное море; зимний пух сыплется на хладную землю — простимся с природою до радостного весеннего свидания: укроемся от вьюг и мятелей — укроемся в тихом кабинете своем!.. Друзья! дуб и берёза пылают в камине нашем — пусть свирепствует ветер и засыпает окна белым снегом! Сядем вокруг алого огня и будем рассказывать друг другу сказки и повести и всякие были... Слушайте — я повествую — повествую истину, не выдумку». В таком же роде написана и вся повесть. Недаром, по свидетельству одного из современников, он сам, как и его много-

численные молодые сверстники, знали всю её наизусть. Или другой пример — концовка повести «Сиерра-Морена», имеющая характер завершающего музыкально-лирического аккорда: «Тихая ночь — вечный покой — святое безмолвие! к вам, к вам простираю мои объятия!» Не удивительно, что концовка эта непосредственно сказалась на концовке одного из самых задушевно-лирических стихотворений Жуковского, написанного на смерть безнадежно-любимой им женщины.

Вообще в стихах последующих поэтов — и того же Жуковского, и Батюшкова, и Тютчева, и даже Пушкина — мы находим довольно обильные реминисценции из прозы Карамзина. Это лучше всего свидетельствует о «стиховой» природе последней.

Иногда проза Карамзина незаметно и вовсе переливается в стихи: «В сих теремах, любезная Аглая, сиживали в старину красные девицы подгорюнившись, смотрели в поле чистое, ждали милых своему сердцу, и не видя их идущих, проливали слезу горючую из ясных очей своих; вздохи тяжкие, сердечные колебали грудь их белую» («Лиодор»). Некоторые произведения Карамзина прямо написаны в жанре «стихотворений в прозе» (очерк «Деревня»; отдельные пейзажные зарисовки в «Письмах русского путешественника»). О промежуточном характере прозаической речи Карамзина, в произведениях которого только ещё формировалась, складывалась наша художественно-повествовательная проза, свидетельствует и наличие в его повестях непосредственно драматических кусков, оформленных прямо как сценический диалог или реплика (диалог Натальи и Алексея и реплика царя в повести «Наталья — боярская дочь»). Субъективизм карамзинской прозы сказывается и в её речевой стихии. Вся она, вплоть до передаваемых автором собственных слов различных персонажей, написана одним и тем же сглаженным литературным «слогом» — изящно выработанным языком дворянского салона-гостиной. Действительность даётся Карамзиным не только сквозь призму меланхолической и чувствительной души автора, но и сквозь сглаженный литературный язык.

Проза Карамзина явилась родоначальницей нашей так называемой поэтической прозы, не только породив прозу многочисленных подражателей — эпигонов-карамзинистов, но оказав существенное влияние и на прозу Жуковского, того же Батюшкова, позднее, в 20-е и 30-е годы XIX в., на прозу Марлинского. Первым по-настоящему научил не «петь», а «говорить» в прозе, создал подлинную стихию нашей объективной художественной прозы как таковой — Пушкин. Однако в развитии художественной прозы Пушкина повествовательная манера Карамзина сыграла существенную роль. Недаром сам Пушкин в начале 20-х годов, задавая себе вопрос «чья проза лучшая в нашей литературе?», отвечал решительно: «Карамзина», тут же, однако, выразительно прибавляя: «Это ещё похвала не большая». Действительно, в допушкинской прозаической литературе проза Карамзина, выработанная им в школе выдающихся европейских прозаиков XVIII в., — Ричардсона, Фильдинга и, в особенности, Стерна — была явлением художественно едва ли не самым значительным. От Стерна идёт повышенное внимание Карамзина к психологической детали, стремление приметить и описать каждый жест, разбить каждое внешнее движение на ряд моментов, подробностей, отражающих и несущих в себе всю игру оттенков чувства. Вот, например, описание крайнего удивления: «В самую сию минуту она проснулась — взглянула на решетку — увидела меня — изумилась — подняла голову — встала — приблизилась — потупила глаза в землю, как будто бы собираясь с мыслями — снова устремила их на меня, хотела говорить, и — не начинала». Интересна самая структура этой фразы, состоящей, как видим, почти из одних глаголов, соединяемых между собой через тире, являющееся вообще одним из излюбленнейших Карамзиным пунктуационных знаков. От Стерна же идёт юмористический тон, лёгкая ироническая окраска, почти неизменно присущая повествованию Карамзина и зачастую переходящая в автоиронию.

Однако Карамзин не стремился к созданию больших повествовательных полотен. Его единственная попытка этого рода, роман «Рыцарь нашего времени», в котором он наиболее приближается к Стерну, писался в течение небывало долгого для него времени (пятая главка датирована 1799 г., тринадцатая — 1803 г.) и так и остался едва начатым. «Камерности» повествовательной манеры Карамзина полностью соответствует его любовь к «малым формам». И действительно, жанр повести, непосредственными образцами которого послужили ему сентиментальные повести Жанлис и «прекрасные», по его собственным словам, «сказки» Мармонтеля, разработан был Карамзиным с небывалым у нас до того художественным блеском и мастерством. Жанр повести существовал у нас и до Карамзина (вспомним хотя бы Чулкова), но именно Карамзин первый и с величайшим успехом вводит его в большую литературу, на равных правах со всеми наиболее признанными каноническими жанрами XVIII в.

В своём творчестве Карамзин даёт самые разнообразные образцы повестей. У него встречаем любовную повесть с лёгкой социальной окраской («Бедная Лиза»), повесть историческую с любовной интригой («Наталья — боярская дочь») и почти без таковой («Марфа Посадница»), семейно-психологическую «светскую» повесть («Юлия»), повесть на европейско-экзотическом материале с резко выраженной романтической фабулой — северную, «оссиановскую» («Остров Борнгольм»), южную, испанскую повесть «жестоких страстей» («Сиерра-Морена»), повесть-сказку в прямом смысле этого слова («Прекрасная царевна и щастливой Карла», «Дремучий лес»), наконец упомянутую психологическую повесть-роман «Рыцарь нашего времени», подсказывающую впоследствии Лермонтову название его знаменитого романа о Печорине. Из всего этого особенным успехом у современников пользовались, кроме «Бедной Лизы», «Остров Борнгольм» и обе исторические повести.

Повесть «Остров Борнгольм» — едва ли не самая мастерская в смысле художественной обработки из всех повестей Карамзина и, пожалуй, единственная, способная и по сию пору оказывать непосредственное эстетическое воздействие на читателя. Вся повесть повита дымкой и туманами романтики: суровая и величественная природа (необозримо-волнующееся море, недоступный скалистый остров, грозящий гибелью кораблям); средневековая атмосфера, хотя действие происходит в современности (готический замок с глубоким рвом и подъёмными мостами, подземная темница); романтическая тема ужасной, «беззаконной» с точки зрения людских установлений, но оправдываемой «священной природой», влагающей нежность в сердца, страсти друг к другу двух молодых людей; ужас их вины и жестокость постигшей их кары, обрушившейся всей своей тяжестью и на того, кто вынужден был её нанести, — и на всём этом покров тайны, «тайны страшной», о наличии которой автор только заявляет, но которую, доведя заинтересованность ею до кульминационной точки, так и не раскрывает читателям. Всё повествование вообще ведётся в форме не столько рассказа, сколько подсказа, намёка. Повидимому, молодые люди, охваченные непреодолимой страстью друг к другу — брат и сестра; печальный старец, хозяин замка, обиталища «вечной горести», — их отец, изгнавший сына и заточивший дочь и вместе с тем сам бесконечно страдающий от этого. Но всё это находится за пределами самого рассказа, обо всём этом можно только догадываться. В силу этого «Остров Борнгольм» по праву может считаться самым ранним в нашей литературе явлением романтической поэтики.

Действие обеих своих исторических повестей, в противоположность псевдо-историческому политико-нравоучительному роману XVIII в. (романы Хераскова и др.), Карамзин переносит в русское прошлое. Фабула «Натальи — боярской дочери» приурочена к патриархальным временам допетровской Руси — к царствованию благочестивого и «чувствительного» царя Алексея Михайловича. «Наталья — боярская дочь» была первым образцом нашей исторической повести; однако изображаемая в этой «были», которую автор сам одновременно называет «историей, слышанной в области теней, в царстве воображения», идеализированная, густо подсахаренная русская старина имеет такое же отдалённое отношение к подлинной истории, какое имеет идиллический быт бедной Лизы и её матери

к подлинной крестьянской жизни. Да старина и является здесь по существу лишь условной рамкой для рассказываемой Карамзиным очередной любовной истории с драматической завязкой, но самым идиллическим разрешением, которая и составляет действительное содержание повести.

С гораздо большим правом может быть названа исторической повестью последняя повесть Карамзина «Марфа Посадница, или покорение Новагорода». Повесть эта является одним из самых значительных и далеко идущих и в общественном, и в литературном отношении произведений Карамзина. Весьма острую политически тему борьбы древней русской вольности с самовластием Карамзин стремится осмыслить и развернуть в плане показа исторической необходимости, трактуемой им с замечательной объективностью и широтой.

В предисловии к своей повести Карамзин, который выступает в качестве всего лишь «издателя» некоего случайно попавшего в его руки «старинного манускрипта», пишет: «Вот один из самых важнейших случаев российской истории! — говорит Издатель сей повести. Мудрый Иоанн должен был для славы и силы отечества присоединить область Новогородскую к своей Державе: хвала ему! Однакож сопротивление новогородцев не есть бунт каких-нибудь якобинцев: они сражались за древние свои уставы и права, данные им отчасти самими великими князьями, например Ярославом, утвердителем их вольности. Они поступили только безрассудно: им должно было предвидеть, что сопротивление обратится в гибель Новугороду, и благоразумие требовало от них добровольной жертвы». Другими словами, обе борющиеся стороны по-своему правы: не вина, но беда новгородцев лишь в том, что они оказались менее проницательны и предпочли героическую борьбу предусмотрительной и добровольной капитуляции. Здесь Карамзин уже говорит почти то, что в качестве обязательного требования к драматическому писателю повторит двадцать семь лет спустя Пушкин в своей критической статье на одноимённую с повестью Карамзина драму Погодина: «Драматический поэт — беспристрастный, как судьба, — должен был изобразить столь же искренно отпор погибающей вольности, как глубоко обдуманный удар, утвердивший Россию на её огромном основании. Он не должен был хитрить и клониться на одну сторону, жертвуя другою».

Для большей объективности Карамзин даже вкладывает свой рассказ в уста одного из знатных новгородцев, изгнанных победителем-Иоанном из Новгорода. В пору писания «манускрипта» автор, по утверждению Карамзина, уже понял историческую необходимость и примирился с ней («Кажется, что старинный Автор сей повести даже и в душе своей не винил Иоанна»), но вместе с тем «при описании некоторых случаев кровь новогородская явно играет в нём». И, действительно, главная героиня повести Марфа обрисована Карамзиным в подлинно героических тонах. Подобно Вадиму Княжнина (кстати, все свои речи к народу Марфа произносит на фантастическом «Вадимовом месте, где возвышался мраморный образ сего витязя», клянётся «священной кровью» Вадима и т. п.), последняя защитница новгородской вольницы предпочитает смерть примирению с самовластием.

В минуту казни, взойдя на эшафот, она «казалась томною, но спокойною — с любопытством посмотрела на лобное место (где разбитый образ Вадимов лежал во прахе) — взглянула на мрачное, облаками покрытое небо — с величественным унынием опустила взор свой на граждан... приближилась к орудию смерти и громко сказала народу: *Подданные Иоанна! умираю гражданкою новогородскою!..»* Замечательно, как описывает Карамзин поведение при этом народа. Когда Марфа приближается к эшафоту, «народ и воины соблюдали мертвое безмолвие». Слова Марфы и её казнь производят потрясающее действие: «Многие невольно воскликнули от ужаса; другие закрыли глаза рукою». Главный полководец Иоанна Холмский обращается с речью к народу, убеждая, что «не вольность, часто гибельная, но *благоустройство, правосудие* и *безопасность* суть три столпа гражданского щастия», и обещая прощение и милость царя; на крыльце появляется сам царь: «Он взирал на граждан с любовию и положил руку на сердце». Холмский от имени царя клянётся, что «польза народная во веки веков будет любезна и священна самодержцам российским»: он кончает речь, надевает шлем; «Легионы княжеские взывали: *слава и долголетие Иоанну!»* Но «народ еще безмолвствовал». И лишь тогда, когда эшафот был разрушен, «граждане наконец воскликнули: *слава государю российскому!»* На этом повесть заканчивается. Как видим, концовка эта весьма напоминает знаменитую концовку пушкинского «Бориса Годунова».

Ни в последние годы царствования Екатерины, ни при Павле повесть Карамзина явно не могла бы появиться в свет. Да и во время «дней Александровых прекрасного начала» она вызвала к себе самое подозрительное внимание со стороны реакционных мракобесов. Один из них в своём доносе на Карамзина правительству прямо заявлял, что повесть Карамзина проникнута якобинским духом. На самом деле повесть, как раз наоборот, проникнута явной монархической тенденцией. Тем не менее образ «гражданки новогородской» Марфы, героической защитницы древней новгородской вольности — первый женский граждански-героический образ в нашей литературе — нарисован Карамзиным с большой патетичностью и даже силой.

Вот, например, как описывается получение Марфой известия о страшном поражении, понесённом героически сражавшимися новгородцами. «Убиты ли сыны мои?» — спросила Марфа с нетерпением. «Оба», — ответствовал Александр Знаменитый с горестью. «Хвала небу! — сказала Посадница. — Отцы и матери Новгородские! теперь я могу утешить вас!..» Эту героическую ситуацию Пушкин очень близко воспроизведёт в рассказе о том, как героиня его «Рославлева» Полина, недаром так увлекавшаяся карамзинской Марфой, сообщает своей подруге известие о патриотической смерти её брата и своего жениха: «Глаза её так и блистали, голос так и звенел... «Ты не знаешь? — сказала мне Полина с видом вдохновенным. — Твой брат... он счастлив, он не в плену — радуйся: он убит за спасение России». Уделено в «Марфе Пасаднице» некоторое место и любовным переживаниям (роман дочери Марфы Ксении и вымышленного Карамзиным новгородского вождя Мирослава), но в противоположность всем остальным повестям Карамзина любовный эпизод играет здесь вполне второстепенную роль. Основное содержание повести составляет изображение исторических событий. Недаром на следующий же год после этой повести Карамзин отказывается от литературно-художественной деятельности и полностью переходит к работе над «Историей Государства Российского». В упомянутом разборе драмы Погодина Пушкин требует от автора художественно-исторического произведения — «воскресить минувший век во всей его истине». Подобная задача ещё чужда Карамзину. Изображение в «Марфе Посаднице» исторической действительности носит достаточно фантастический характер: защитники новгородской вольности, во главе с самой Марфой произносящие необыкновенно длинные, патетически-гражданские речи, напоминают больше условно-классицистических древних римлян, чем реальных новгородцев XVI в.; возлюбленный Ксении Мирослав дан в стиле «чувствительного», сентиментального героя. Недаром сам Карамзин в предисловии адресует свою повесть «любителям истории — и сказок». Тем не менее повесть Карамзина является ещё одной попыткой создать русское историческое произведение шекспировской силы и глубины (первая такая попытка, как мы вспомним, была сделана ещё Сумароковым в его «Димитрии Самозванце»), попыткой, непосредственно — в историко-литературном плане — предшествующей «Борису Годунову» Пушкина.

Подобно тому как Карамзин в содержании своих повестей полностью отталкивается от существовавшего до него русского оригинального и переводного романа XVIII в., отталкивается он от него и в отношении формы. Нескладице «Мирамонда и Даиры» — громоздкости, фабульной и сюжетной запутанности, композиционной неоформленности «отменно длинного, длинного, длинного» романа XVIII в. Карамзин противопоставляет сжатую, компактную форму новеллы. Основными чертами её являются единство и простота фабулы, чёткость композиции, стремительность в развитии действия, стремление к лаконизму изложения, ясности и простоте языка. Подобно тому как в области жанра Карамзин порывается к «малым формам», так в изложении он стремится быть наивозможно более сжатым, лаконичным, прямо идущим к цели: «Оставим все подробности и скажем просто, что бывали минуты, в которые одна богиня невинности могла спасти Юлиину невинность» («Юлия»). «Слова мои текли бы рекою, естьли бы я только хотел войти в подробности; но не хочу, не хочу! Мне ещё многое надобно описывать; берегу бумагу, внимание читателя и... конец главе!» («Рыцарь нашего времени»). Равным образом Карамзин стремится к известному опрощению слога, языка, освобождению его от условных перифразов, эвфуизмов, изысканности и напыщенности традиционного романического стиля. Действует он здесь восходящим ещё к Скаррону знакомым нам уже по Чулкову приёмом языкового «травести».

Даётся традиционно-литературный языковый штамп, который тут же переводится на обыкновенный человеческий язык: «Дунул северный ветер на нежную грудь нежной родительницы, и Гений Жизни её погасил свой факел!.. да, любезный читатель, она простудилась, и в девятый день с мягкой постели переложили её на жёсткую: в гроб — а там и в землю...» («Рыцарь нашего времени»); «Грозная царица хлада воссела на ледяной престол свой и дохнула вьюгами на русское царство, то есть зима наступила» («Наталья — боярская дочь»). Все эти тенденции карамзинского стиля в значительной степени остались только тенденциями, отнюдь не получившими полного художественного осуществления в прозе самого Карамзина. До конца были осуществлены эти тенденции только в пушкинских «Повестях Белкина», на непосредственную преемственную связь которых с повестями Карамзина правильно указывал ещё Белинский. Тонкими приёмами лёгкой литературной пародии высмеивая в своих «Повестях Белкина» все слабые стороны прозы Карамзина — от сентиментальной наивности во взгляде на жизнь до манерной жеманности слога, — Пушкин одновременно полностью усваивает все здоровые её тенденции, закладывая тем самым основы нашей художественно-реалистической прозы.

Языковая реформа Карамзина. Огромное значение имела литературная деятельность Карамзина для развития нашего литературного языка. Уже Кантемир выдвинул принцип двуязычия — существования у нас, наряду с «обыкновенным простым слогом» — разговорной речью — особого славянизированного «стихотворного наречия» (хотя в своих сатирах, в порядке жанрового исключения, он и отступал от этого). Тредиаковский периода «Езды в остров любви» призывал, правда, писать на разговорном языке, но из его попытки ничего не вышло. Вскоре, как мы знаем, он и сам отказался от этого. Ломоносов, наоборот, положил в основу своей литературно-языковой реформы принцип специфической обособленности литературного языка как языка украшенного, риторического. Созданный Ломоносовым, чётко и строго диференцированный по трём стилевым категориям, новый литературный язык сохранял в основном своё значение почти для всей нашей литературы XVIII в., даже в тех её течениях, которые сами противопоставляли себя Ломоносову (сумароковская школа). Следовал в этом отношении за Ломоносовым и Радищев. Карамзин снова, подобно молодому Тредиаковскому, выдвигает принцип писать, как говоришь. Он стремится создать о д и н язык «для книг и для общества, чтобы писать, как говорят, и говорить, как пишут». И в противоположность Тредиаковскому Карамзин осуществляет это. Он освобождает лексику от излишней книжности, «славянщины», замечательно упрощает синтаксис, создаёт логически-чёткий и вместе с тем лёгкий, изящный, одинаково удобный и в произношении и на письме «новый слог». Всё это имело чрезвычайно важные последствия. «Слог его изумил всех читателей, подействовал на них, как удар электрический», — пишет по горячим следам Н. И. Греч и прибавляет: «Ломоносов создал язык. Карамзину мы обязаны слогом русским». «Схоластическая величавость, полуславенская, полулатинская, — пишет Пушкин о ломоносовском языке, — сделалась было необходимостью: к счастию Карамзин освободил язык от чуждого ига и возвратил ему свободу, обратив его к живым источникам народного слова». Национальный характер языковой реформы Карамзина несомненен, однако народность её ещё весьма относительна. Тредиаковский ограничивал свой язык периода «Езды в остров любви» языковой практикой двора и высшей аристократии. Карамзин, уничтожив ломоносовскую иерархию трёх штилей, стремился создать некий единый сглаженный, «светский» язык, пригодный к употреблению в культурной дворянской гостиной, в дворянском салоне. Посвящая всё своё творчество «прекрасному полу», Карамзин старался создать и литературный язык, не только понятный, но и п р и я т н ы й начитанной, обладающей выработан-

ным эстетическим вкусом светской женщине. Заповедью карамзинистов было писать так, «чтобы понимали дамы». Этим, равно, как и общей дворянско-сентиментальной эстетикой Карамзина, определялось его отношение к народной речи, к связи с нею создаваемого им «нового слога». В «Бедной Лизе» мы ничего не услышим о тяжёлой крестьянской работе, зато всячески обыгрывается автором такая поэтическая деталь, как продажа «нежной Лизой» на московских улицах ландышей. И из народного языка Карамзин заимствует только то, что идёт навстречу его сентиментальной эстетике, наоборот, решительно отвергая всё, что ей противоречит. Чрезвычайно выразительно в этом отношении знаменитое место из частного письма Карамзина к своему литературному единомышленнику, поэту И. И. Дмитриеву, писанного в 1793 г., т. е. на следующий год после написания «Бедной Лизы»: «Один мужик говорит *пичужечка* и *парень:* первое приятно, второе отвратительно. При первом слове воображаю красный летний день, зелёное дерево на цветущем лугу, птичье гнездо, порхающую малиновку или пеночку и покойного селянина, который с тихим удовольствием смотрит на природу и говорит: «*вот гнездо! вот пичужечка!*» При втором слове является моим мыслям дебелый мужик, который чешется неблагопристойным образом или утирает рукавом усы свои, говоря: «*ай, парень! что за квас!*» Надобно признаться, что тут нет ничего интересного для души моей». В словах этого частного дружеского письма, отнюдь не предназначенного для печати, с особенной отчётливостью раскрывается вся эстетика карамзинизма. Но, стремясь создать язык на национально-говорной основе, «европеист»-Карамзин вместе с тем старается всячески обогатить его новыми понятиями, словами европейской образованности и культуры, — образовать по типу наиболее развитых, литературно-выработанных европейских языков, в первую очередь, французского. Он энергично призывает писателей к заимствованиям иностранных слов и оборотов или к созданию по аналогии с ними новых слов. Многие из неологизмов Карамзина не могут не быть признаны удачными, что лучше всего доказывается тем, что они прочно удержались в языке. Помимо уже упоминавшегося слова *промышленность*, Карамзиным были созданы такие, например, слова, как *влюбленность*, *будущность*, *общественность*, *человечный*. Зачастую он сообщал старым русским или обрусевшим церковнославянским словам новое значение. Так, например, он впервые стал употреблять слово *образ* в значении поэтического образа.

Противники языковой реформы Карамзина жестоко упрекали его в офранцужении русского языка — в чрезмерном засорении его галлицизмами. Ориентация Карамзина на французский язык в первый период его литературной деятельности (период заграничной поездки и восторженной «всечеловечности») действительно принимала подчас характер механического перенесения в русский язык французских слов, выражений и оборотов, засорявших его не менее, чем прежние славянизмы и латинизмы. Однако в дальнейшем, с ростом национального самосознания Карамзина, сам он всячески стремился освободиться от этого. Очень показательно в этом отношении сличение различных печатных редакций «Писем русского путешественника». Карамзин последовательно и настойчиво добивается изгнания из языка «Писем» галлицизмов, замены заимствованных иностранных слов русскими. Так, «о моём *вояже*» Карамзин поправляет на «о моём *путешествии*»; «желая *натуральнее* представить» — «желая *естественнее* представить»; «я начал *декламировать* против войны» — «я *вооружился* против войны»; «перевод *литтерален* и ясен» — «перевод *верен* и ясен» и т. д. Особенно далеко отошёл Карамзин от своих юношеских увлечений галлицизмами в языке «Истории Государства Российского», представляющем в какой-то степени синтез его «нового слога» с высокой ломоносовской стихией и оказавшем важное влияние на развитие языка нашей художественной прозы.

Особое значение, которое имела языковая реформа Карамзина, лучше

всего доказывается тем, что именно вокруг неё и вспыхнула в первые и десятые годы XIX в. наиболее ожесточённая литературная борьба. Против Карамзина сказались в основном «литературные староверы» — реакционеры не только в литературном, но и в общественно-политическом отношении, — группа Шишкова, члены «Беседы любителей русского слова». Наоборот, почти все передовые писатели — литературные новаторы Жуковский, Батюшков, князь Вяземский — были горячими приверженцами Карамзина. Боевым карамзинистом был и молодой Пушкин. Однако вместе с тем Пушкин вскоре осознал весьма ограниченный характер языковой «народности» Карамзина — салонную жеманность его дамско-светского литературного говора (это же поставило в ряды противников Карамзина также и Грибоедова): «Я не люблю видеть в первобытном нашем языке следы европейского жеманства и французской утонченности, — писал Пушкин уже в 1823 г. карамзинисту Вяземскому, явно имея в виду язык Карамзина и его последователей, — грубость и простота более ему пристали». Сняв те плотины, которыми Карамзин заслонялся от народной языковой стихии, открыв ей свободный доступ в литературу, Пушкин и явился подлинным создателем русского литературного языка. Однако не следует забывать, что Карамзин был здесь его непосредственным предшественником.

Поэзия Карамзина. Блестящая деятельность Карамзина-прозаика заслонила в глазах современников и в сознании последующей критики Карамзина-поэта. Между тем и в этом отношении Карамзин сыграл большую историко-литературную роль. Свою стихотворную деятельность Карамзин начал в самой резкой оппозиции не только к господствовавшему в нашей поэзии XVIII в. стилю классицизма, но и ко всей предшествовавшей ему русской поэзии вообще. В своих стихах Карамзин ощущает себя пионером, не имеющим никаких предшественников в русской литературе: «Вознамерясь выйти на сцену, я не мог сыскать ни одного из русских сочинителей, который был бы достоин подражания, и, отдавая всю справедливость красноречию Ломоносова, не упустил я заметить штиль его, вовсе не свойственный нашему веку». Художническим «исповеданием веры» Карамзина-поэта первого периода его деятельности явилось стихотворение «Поэзия», написанное им ещё в 1787 г.

По своему характеру и содержанию оно весьма напоминает «Эпистолу от российския поэзии к Аполлину» Тредиаковского: сперва в нём даётся общий обзор развития мировой литературы, затем высказывается убеждение, что времена расцвета поэзии наступают и для России. Особенно характерен состав называемых в стихотворении писательских имён: это своего рода литературный Пантеон молодого Карамзина, резко отличный от Пантеона Тредиаковского и вообще классицистов. Если Тредиаковский, как вслед за тем и Сумароков, в качестве высших «образцов» указывает, главным образом, французов, — Карамзин, наоборот, среди своих любимых авторов, тех, кто в это время, по его собственным словам, «наиболее трогали и занимали его душу», не упоминает ни одного из французов. Назвав в качестве первого поэтического памятника Библию и традиционно коснувшись античных авторов, среди которых он с особенным сочувствием упоминает идилликов — Биона, Феокрита и Мосха, чуть ли не отдавая им пальму первенства перед Гомером, Карамзин прямо переходит к английской поэзии. В то время как Тредиаковский и Сумароков едва касались последней, она-то, наоборот, и вызывает предельные восторги Карамзина: «Британния есть мать поэтов величайших». Среди них, в первую очередь, называются макферсоновский Оссиан, Шекспир и Мильтон, затем вожди английского предромантизма: Юнг («Ионг — несчастных утешитель!») и певец природы Томсон («О, Томсон! век тебя я буду прославлять! Ты выучил меня природой наслаждаться!»). Много места уделяется Карамзиным оценке Шекспира. Взамен сдержанно-покровительственного упоминания Сумароковым в его эпистоле «непросвещенного Шекспира», Карамзин в духе одновременно написанного им предисловия к «Юлию Цезарю» даёт развёрнутую характеристику Шекспира как «друга Натуры», величайшего сердцеведца, тайновидца душ. Вслед за английскими писателями Карамзин называет немецких — «альпийского Теокрита, сладчайшего песнопевца» Геснера и «священного» творца Мессиады Клопштока. О французской литературе в стихотворении Карамзина вообще не говорится ни слова, равным образом не упоминается и ни один из русских писателей. Таким образом, не только в области прозы, но и в области поэзии Карамзин поначалу ощущал себя писателем, вынужденным как бы заново начинать русскую литературу.

Вызовом традиции является и самая форма данного стихотворения Карамзина, написанного белым стихом. Вообще, совершенно параллельно Радищеву (вспомним высказывания последнего о русском стихосложении в «Путешествии», в главе «Тверь») и также опираясь на английских и немецких поэтов, молодой Карамзин явно стремится в это время к реформе и самого нашего стихосложения, канонизированного Ломоносовым и Сумароковым. И. И. Дмитриева в 1788 г. он убеждает писать героическую поэму не шестистопным ямбом, а греческими гекзаметрами. Сам он пишет в это время почти исключительно белым стихом, всячески экспериментируя в этом направлении, пытаясь перенести в русскую поэзию античные строфы, эпический размер старинных испанских романсеро («Граф Гваринос»; в 1833 г. этим же размером напишет своего «Родрика» Пушкин), даже писать былинным складом — «мерой наших старинных песен» («Илья Муромец», 1794). На самом деле Карамзин не выдерживает в своей «богатырской сказке» былинного стиха, подвергая его литературной обработке в сторону приближения к обычной силлабо-тонической версификации. Тем не менее попытка Карамзина внести «народность» в самое стихосложение приобрела в своё время немалую популярность: складом «Ильи Муромца» был написан ряд сказочно-богатырских поэм, вплоть до «Бовы» Пушкина. Карамзину удалось дать и несколько удачных образцов новых размеров. Таков, например, размер его «Осени»: «Веют осенние ветры || В мрачной дубраве, || С шумом на землю валятся || Жёлтые листья...»

Однако радикально-реформаторские тенденции Карамзина в отношении стихосложения не оказались прочными. Уже с 1792 г. Карамзин снова, за отдельными и немногими исключениями, возвращается к каноническому рифмованному стиху (в частности, в 1793 г. он переводит отрывок из «Илиады» Гомера традиционным александрийским стихом, тем самым рифмованным шестистопным ямбом, против которого не так давно предостерегал Дмитриева). Не был в своей деятельности стихотворца Карамзин и без русских литературных предков: элементы сентиментализма — «чувствительности» — уже складывались, как мы знаем, внутри некоторых жанров самого классицизма: эклоги, песни, идиллии. Имел Карамзин-сентименталист и непосредственного предшественника в лице уже упоминавшегося Михаила Никитича Муравьёва, в стихах которого, являвшихся переходным звеном от медитативной поэзии Хераскова к поэзии Карамзина (кстати, молодой Карамзин из всех русских поэтов выделял именно одного Хераскова), уже закладывались основы нового сентиментально-поэтического стиля [1]. Но именно в творчестве, в том числе и в стихах, Карамзина стиль сентиментализма получил законченную концентрацию и полное литературное выражение.

Основной чертой поэзии Карамзина является почти совершенный (за единичными исключениями) отказ его от гражданско-государственных и вообще политических тем и мотивов классицистической поэзии и, наоборот, сосредоточение внимания на темах личной, частной жизни. В «Ответе моему приятелю, который хотел, чтобы я написал похвальную оду великой Екатерине» (1793), Карамзин писал: «Бедный чижик не дерзнёт || Петь гремящей Зевса славы: || Он любовь одну поёт; || С нею в рощице живёт». Сравнение себя с «бедным чижиком» — такое же демонстративно-вызывающее самоумаление, как и название сборника своих сочинений «Мои безделки». Дело не в том, что Карамзин всерьёз соглашался считать свои литературные произведения безделками, а в том, что эти-то «безделки» он по существу противопоставлял всей предшествовавшей и современной ему «высокой» литературе — «одическому вздорословию», и противопоставлял в качестве настоящего, подлинного литературного *дела*.

[1] О литературной деятельности М. Н. Муравьёва см. в книге Г. Гуковского «Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века», раздел «У истоков русского сентиментализма», стр. 252—298.

За год до только что цитированных стихов Карамзина Державин, как мы уже знаем, назвал его «соловьём». Это название и подхватывает в ряде последующих стихов Карамзин, прямо противопоставляя себя в качестве «соловья» классицистическим «галкам и воронам» (басня «Соловей, галки и вороны», 1794; стихотворение «Соловей», 1796; басня «Филины и соловей или просвещение», 1803). Гражданственной поэзии классицизма Карамзин противопоставляет соловьиные песни поэта — уход в себя, в мир своих собственных настроений и эмоций. Эти настроения и эмоции — интимно-личного порядка. В противовес героике классицистической литературы — героике воинских подвигов, славы, долга — «соловей»-Карамзин выдвигает тему «любви к красавицам» — «приятность вольной страсти», не знающей никаких преград: «Любовь сильнее всего, святее всего, несказаннее всего» (характерно, что и содержание «богатырской сказки» Карамзина «Илья Муромец» составляет не описание подвигов былинного русского богатыря, а любовный эпизод в сентиментально-романическом вкусе). Вторым основным мотивом поэзии Карамзина является мотив дружбы, зачастую сливающейся с любовью, которая и сама не что иное, как «нежная дружба» Одно из своих программных стихотворений «Послание к женщинам», грандиозное по объёму, почти равное «Водопаду» Державина (392 стиха). Карамзин заканчивает следующей автоэпитафией: «Что истина своей рукою || Напишет над моей могилой? *Он любил: || Он нежной женщины нежнейшим другом был!»*

Идеалом лирика-Карамзина является не пышное и суетное светское придворное существование, а «чувствительность и покой сельского мирного крова»; не деятельность, а созерцание; не внешние события, а внутренняя жизнь чувствительной души, тихая жизнь поэта-мечтателя в кругу друзей, в укромной «хижинке», укрывающей его от всех житейских и, в первую очередь, политических бурь и потрясений. В соответствии с этим Карамзин культивирует жанры дружеского послания, сентиментально-любовной песни. Совсем по-новому конструирует Карамзин и самый образ поэта. Если в поэтике классицизма поэт — носитель норм должного, учитель разумного бытия, глашатай истины, по Карамзину поэт — всего лишь «искусный лжец», создатель «приятных вымыслов». А раз поэт не изображает действительно существующее, а всего лишь правдоподобно и приятно «лжёт» — нельзя требовать от него устойчивости. Единственный устав для него — впечатление данной минуты. Поэтому не следует удивляться, а тем более осуждать поэта за то, что сейчас он говорит одно, а через минуту утверждает прямо противоположное. Подобный художественный «протеизм» лежит в самой натуре поэта, настроения которого меняются так же, как поверхность светлого пруда под влиянием внезапно налетевших на солнце облаков: «Противоречий сих в порок не должно ставить || Любимцам нежных муз; их дело выражать || Оттенки разных чувств, не мысли соглашать» («Протей, или несогласия Стихотворца», 1798). «Поди в весенний сад», — заключает Карамзин это стихотворение, являющееся своего рода манифестом сентиментального импрессионизма:

Где ветреный Зефир резвясь целует Флору,
В прелестных цветниках — там зрение пленят
И роза, и ясмин, и ландыш, и лилея;
Сорви, что выберешь по вкусу своему!
Так точно, нежный вкус к Поэзии имея,
Читай стихи и верь единственно тому,
Что нравится тебе, что сказано прекрасно
И что с потребностью души твоей согласно;
Читай, тверди, хвали: хвала стихам венец.
Поэзия цветник чувствительных сердец.

Сам Карамзин дал блестящий образец такой, впервые им у нас создаваемой, поэзии оттенков, полутонов, переливов чувств — из одного в другое, прямо противоположное, — в своём едва ли не самом замеча-

тельном стихотворении «Меланхолия (Подражание Делилю)», написанном почти в самом конце его литературно-художественной деятельности (в 1800 г.) и как бы являющемся её выразительным итогом:

Страсть нежных, кротких душ, судьбою угнетенных,
Нещастных щастие и сладость огорченных!
О меланхолия! ты им милее всех
Искусственных забав и ветреных утех.
Сравнится ль что-нибудь с твоею красотою,
С твоей улыбкою и с тихою слезою?

Помимо всего, стихотворение это превосходно передаёт основной — ущербный, осенний — колорит карамзинского творчества. Меланхолическому лирику Карамзину «сумерки милее ясных дней»; его «пленяют закатные часы», «когда светило дня на небе угасает»; ему «приятнее всего» «не шумныя весны любезная веселость, не лета пышного раскошный блеск и зрелость, но осень бледная, когда, изнемогая и томною рукой венок свой обрывая, она кончины ждёт». Поэзия Карамзина по темам, по настроениям, даже зачастую по самой фактуре стиха во многом непосредственно подготовляла литературную деятельность Батюшкова и Жуковского. Так, эпикурейско-анакреонтическое стихотворение Карамзина «Весёлый час» (1791) прямо предваряет не только одноименное стихотворение Батюшкова, но и эпикурейские стихи молодого Пушкина; антологическое «Приношение грациям» — «Мечту» того же Батюшкова (ср. у Карамзина: «Богини кроткие, любимицы небес, || Подруги нежных муз, и всех красот нетленных...» и у Батюшкова: «Подруга нежных муз, посланница небес, || Источник сладких дум и сердцу милых слез, || Где ты скрываешься, Мечта, моя богиня?»). «Меланхолия» прямо перекликается с лирикой Жуковского. Находим у Карамзина и первый абрис многих будущих романтических формул Жуковского. Такова, например, концовка послания к Дмитриеву (1794): «...ангел мира освещает || Пред ним густую смерти мглу. || Там, там — за синим океаном, || Вдали, в мерцании багряном...»; или строфа стихотворения «Берег» (1802): «Жизнь! ты море и волненье! || Смерть! ты пристань и покой! || Будет там соединенье || Разлученных здесь волной».

Стоит взять курсивом слова «там» и «здесь», чего у Карамзина не сделано и что является любимым приёмом Жуковского, и едва ли можно будет отличить эти строки от стихов последнего. Равным образом у Карамзина имеем и первые образцы романтической баллады (см. его стихотворение «Раиса. Древняя баллада», 1791; перевод «древней гишпанской исторической песни» «Граф Гваринос»). Во всём этом и заключается основное историко-литературное значение стихотворной деятельности Карамзина. Однако «соловей»-Карамзин «пел» свои стихи не столько «в роще», «при свете ясныя луны», сколько в куртуазно-искусственной атмосфере утончённой дворянской гостиной-салона. Это накладывает на многие его стихи специфически-салонный, «французский» отпечаток. В «Послании к женщинам» Карамзин галантно заявляет, что его постоянной целью являлось «быть писателем, творцом, для вас, красавицы, приятным».

Именно этим стремлением быть приятным «нежному полу» порождён длинный ряд всякого рода стихотворных «игрушек»: мадригалов, стихотворных экспромтов, рифмованных бон мо, надписей — «К дамской табакерке», «На статую Купидона» — «мраморного амура», которого, как гласит специальное примечание Карамзина, «сочинитель увидел в одном доме... и с позволения хозяйки исписал его с головы до ног» (всего девять надписей: «на голову», «на глазную повязку», «на сердце», «на палец, которым Купидон грозит», «на руку», «на крыло», «на стрелу, которую амур берёт в руку», «на ногу», «на спину»). Это жеманно-дамское стихотворное рукоделье было оборотной стороной карамзинской «чувствительности» и, в свою очередь, породило целое эпигонское течение,

продолжавшееся в период первых десятилетий XIX в. и окончательно засахарившееся в поэзии издателя «Дамского Журнала», пресловутого князя Шаликова, жестоко высмеянного Батюшковым в его сатирическом «Видении на берегах Леты» и продолжавшего быть мишенью для насмешек Пушкина и его друзей. Особенно резкую реакцию вызвала эта сторона поэзии Карамзина в сознании Пушкина, неоднократно гневно заявлявшего, что он пишет свои стихи «не для прекрасного пола».

Значение Карамзина. Литературно-художественная деятельность Карамзина, хотя она и продолжалась в основном меньше пятнадцати лет, имела огромный литературный резонанс: Карамзин сделался признанным главой русского сентиментализма, создав многочисленную школу учеников и подражателей. «Письма русского путешественника» породили целую серию русских «сентиментальных путешествий» (В. Измайлов, «Путешествие в полуденную Россию», 1800—1802; П. И. Шаликов, «Путешествие в Малороссию», 1803—1804, его же, «Путешествие в Кронштадт» и т. д.). Однако все эти подражания лишены не только новаторского, но и большого познавательного значения, присущего карамзинским «письмам», представляя собой всего-навсего лирическую записную книжку, блокнот разрозненных дорожных впечатлений и мимолётных чувствований мечтательного меланхолика. Вообще замечательные творческие достижения Карамзина быстро заштамповались, опошлились, измельчились в бесчисленных подражаниях и бездарных копиях эпигонов (так вслед за знаменитой «Бедной Лизой» Карамзина явились «Бедная Маша», «Несчастная Маргарита», «История бедной Марии», «Прекрасная Татьяна, живущая у подошвы Воробьёвых гор» и др.). Этот эпигонствующий сентиментализм в прозе и в стихах беспощадно высмеивался и пародировался и «архаистами» (Шишков и его группа), и «новаторами» (Батюшков, Вяземский, молодой Пушкин). Однако значение творчества Карамзина вышло за пределы создания только школы подражателей. По справедливым словам академика Ф. И. Буслаева, литературная деятельность Карамзина обладала «необычайной цивилизующей силой», он «пленил своих соотечественников» небывалой дотоле «гармонией мыслей и звуков». «Карамзиным началась новая эпоха русской литературы», — писал Белинский, подчёркивая, что в его творчестве впервые в нашей литературе находит отражение «жизнь сердца», что он «создал на Руси образованный литературный язык» и тем сумел «заохотить русскую публику к чтению русских книг». В силу этого Белинский прямо находит возможным говорить о целом большом «карамзинском периоде» в истории нашей литературы, сменившем ломоносовское «книжное направление» и непосредственно предшествующем пушкинскому.

Действительно, отпечаток карамзинизма в этом широком смысле слова носят на себе почти все значительные явления первых двух десятилетий XIX в.: окрашенная в сентиментальные тона драматургия Озерова, вырастающая во многом на сентиментальной карамзинской основе поэзия Жуковского. Под знамёнами Карамзина — реформатора литературного языка, создателя «нового слога», протекает деятельность «Арзамаса» — колыбели Пушкина-лицеиста.

Карамзин был и первым русским писателем, творчество которого в целом получило широкую европейскую известность. До него переводы произведений русских писателей на иностранные языки были явлением единичным и исключительным (перевод «Сатир» Кантемира, двух-трёх трагедий Сумарокова, одного-двух стихотворений Ломоносова, оды Державина «Бог»). Почти всё написанное Карамзиным было переведено на ряд языков («Письма русского путешественника» появились во французском, немецком, английском, польском и голландском переводах; «История Государства Российского» — во французском, немецком, английском, польском и греческом и т. д.

Поэзия Дмитриева. В формировании Карамзиным нового литературного направления ближайшее участие принимал Иван Иванович Дмитриев (1760—1837). Будучи старше Карамзина шестью годами, Дмитриев раньше его начал и свою литературную деятельность. Однако творчество Дмитриева оформилось и приняло свойственный ему характер под влиянием именно Карамзина, в «Московском журнале» которого и появились первые произведения его, снискавшие ему широкое читательское внимание и всё возраставшую популярность. Дмитриев прожил большую жизнь, пережив Пушкина: умер девять месяцев спустя. Однако литературная деятельность его в основном ограничивается хронологическими рамками XVIII в.· наиболее характерные и значительные произведения были напечатаны в 90-е годы XVIII в., после же 1802—1803 гг. он почти и вовсе перестал писать, сделав, как и Державин, блестящую служебную карьеру, достигнув звания сенатора и министерского поста (с 1810 до 1814 г. был министром юстиции). В противоположность Карамзину, в основном бывшему прозаиком, литературная деятельность Дмитриева протекала исключительно в области поэзии, для которой он до известной степени сделал то, что Карамзин сделал для прозы.

Как и Карамзин, Дмитриев решительно противопоставляет свою поэзию «высокой», риторической линии в литературе. Выпуская в 1795 г. свои стихи отдельным сборником, он демонстративно, вслед за Карамзиным, называет его: «И мои безделки». Годом ранее, в 1794 г., Дмитриев и прямо выступает против «одического вздорословия» своей знаменитой сатирой «Чужой толк». В «Чужом толке» Дмитриев смеётся над современными ему слагателями хвалебных од — «нашими Пиндарами», которые «народ всё нужный, должностной» и могут заниматься литературой только в весьма тесном промежутке между служебными обязанностями и светскими развлечениями. Подвергает он резкому осмеянию и служебно-практические побуждения многих одописцев, цель которых — «награда перстеньком, нередко сто рублей, иль дружество с князьком». Остро смеётся сатирик и над традиционным арсеналом заштамповавшейся одической поэтики. Сатира Дмитриева направлена словно бы только против бездарно-незадачливых поэтов-одописцев. Но по существу Дмитриев складывает отходную всему хвалебно-одическому жанру нашей классицистической поэзии XVIII в. Оды будут писаться ещё лет двадцать пять — тридцать после дмитриевского «Чужого толка». Будет, в частности, писать их подчас и сам Дмитриев, правда, уже в несколько иной, больше всего державинской манере. Однако с этого времени в сознании большинства оды становятся явно архаическим, пережившим себя жанром. «Чужим толком» «век од», говоря словом Пушкина, кончается. В том же 1794 г. Дмитриев взамен одического жанра даёт образец нового поэтического вида — стихотворение «Ермак». Подвиги исторического героя — покорение Ермаком Сибири — описываются им в жанре не оды, а историко-романтической песни-баллады.

Рассказ об этих подвигах дан в форме беседы двух сибирских шаманов, горюющих об утрате их родиной своей независимости. Они клянут Ермака, но, сами того не желая, прославляют его геройство; в концовке к этому присоединяется и сам автор. Стихотворение зачинается в типично-оссиановских тонах:

Какое зрелище пред очи
Представила ты, древность, мне?
Под ризою угрюмой ночи,
При бледной в облаках луне,
Я зрю Иртыш: крутит, сверкает,
Шумит и пенои подмывает
Высокий берег и крутой;
На нем два мужа изнуренны,
Как тени, в аде заключенны,
Сидят, склонясь на длань главой;
Единый млад, другой с брадой,
Седою и до чресл висящей.

Однако тут же Дмитриев стремится отойти от традиционно-оссиановских штампов, в соответствии с которыми полностью построены эти строки (ночь, луна, бурный поток, таинственные «тени» старца и юноши), сообщить своему описанию некий «местный колорит»:

На каждом вижу я наряд,
Во ужас сердце приводящий!
С булатных шлемов их висят
Со всех сторон хвосты змеины,
И веют крылия совины;
Одежда из звериных кож;
Вся грудь обвешана ремнями,
Железом ржавым и кремнями;
На поясе широкий нож;
А при стопах их два шимпана
И два повержены копья.
То два сибирские шамана,
И их словам внимаю я.

Дальше следует беседа шаманов, вся выдержанная в уныло-мрачном тоне глубокой скорби и отчаяния.

«Ермак» принадлежит к числу наиболее прославившихся у современников стихотворений Дмитриева. Исторически это произведение, действительно, было новым словом в нашей поэзии. «Стихи этой пьесы, — писал пятьдесят лет спустя в своих пушкинских статьях Белинский, — для нашего времени и грубы, и шероховаты, и непоэтичны; но для своего времени они были превосходны и от них веяло духом новизны. Что же касается до манеры и тона пьесы — это было решительное нововведение, и Дмитриев потому только не был прозван романтиком, что тогда не существовало ещё этого слова». Однако «романтизм», точнее предромантизм «Ермака» — со стороны Дмитриева всего лишь дань новому европейскому направлению. По самому существу своей натуры Дмитриев менее всего был романтиком. Основной чертой его творческой личности было преобладание не сентиментального чувства или романтического воображения, а рационального начала — старого классицистического «ума», даже, в ещё большей степени, остроумия. По всему психическому складу Дмитриева ему были близки не английские и немецкие поэты-предромантики, оказавшие столь заметное воздействие на Карамзина, а эпигоны классицизма, представители французской «лёгкой» салонной поэзии XVIII в. — Флориан, Гишар, Легуве — «грибы, выросшие у корней дубов», т. е. великих французских писателей-классицистов, как именовал их Пушкин. В силу этого стилевые тенденции, заложенные в «Ермаке», дальнейшего развития в поэзии Дмитриева не получили; невзирая на успех «Ермака», по пути романтической баллады он не пошёл; «Ермак» остался в его творчестве единственным образцом этой манеры. Разработка национально-исторической темы дана им ещё в двух стихотворениях, также пользовавшихся большой популярностью у современников: «К Волге» (1794) и «Освобождение Москвы» (1795), но гораздо характернее для Дмитриева написанная за два года до «Ермака» баллада совсем в другом роде — «Отставной вахмистр». По свидетельству племянника поэта, в этой шуточной, почти пародийной балладе «описано истинное происшествие, случившееся в Сызранском уезде в деревне Ивашевке». Один мелкопоместный дворянин, женившийся в молодых летах, был взят, в качестве недоросля, на военную службу. В течение двадцатилетнего отсутствия он не имел никаких известий из дому (почты тогда ещё не было), а вернувшись, не нашёл жены. Оказалось, что она укрывала у себя в доме разбойников, была изобличена и сослана. Эта, хотя и бытовая, но по существу достаточно драматическая тема была обработана Дмитриевым в форме непритязательно-юмористического рассказа в белых стихах, изложенного чрезвычайно простым, почти народным языком с многочисленными элементами натуралистической бытописи.

Начинается баллада в нарочито приподнятом тоне:

Сними с себя завесу,
Седая старина!
Да возвещу я внукам,
Что ты откроешь мне.

Однако, поскольку под этой «завесой седой старины» оказывается нечто совсем не высокое и менее всего поучительное, подобное начало приобретает характер почти пародии, сатирически обращённой по адресу любителей патриархального старого быта. Это выясняется со второй же строфы:

Я вижу чисто поле;
Вдали ж передо мной
Чернеет колокольня,
И вьется дым из труб.

Но кто вдоль по дороге,
Под шляпой в колпаке,
Трях-трях, а инде рысью,
На старом рыжаке,

В изодранном колете,
С котомкой в тороках?
Палаш его тяжелый,
Тащась, чертит песок.

Кто это? — Бывший вахмистр
Шемшинского полку,
Отставку получивший
Чрез двадцать службы лет...

Этот российский рыцарь печального образа (именно так — подчёркнуто — дан он Дмитриевым), подъезжая к родным местам, раздумывает о встрече с покинутой им в молодости супругой:

Узнает ли Груняша? —
Ворчал он про себя: —
Когда мы расставались,
Я был еще румян!

Но что он в нем находит?
Его ль жилище то?
Весь двор заглох в крапиве!
Не видно никого!

Уж витязь наш проехал
Околицу с гумном,
И вот уж он въезжает
На свой господский двор.

Лубки прибиты к окнам,
И на дверях запор;
Все тихо, лишь на кровле
Мяучит тощий кот.

Навстречу вахмистру спускается с крыльца его «усердный холоп» Терентьич:

Друг друга вмиг узнали —
И тот, и тот завыл.

«Терентьич! где хозяйка?» —
Помещик вопросил.

Терентьич рассказывает барину грустную повесть о его Груняше, державшей «пристань недобрым молодцам».

Однако всё кончается самым будничным образом:

Что делать? Как ни больно...
Но вечно ли тужить?
Несчастный муж поплакал,
Женился на другой.

Сей витязь и поныне,
Друзья, еще живет,
Три года как в округе
Он земским был судьей.

Эта всё проникающая собой будничность, сказывающаяся и в разработке фабулы, и в языке, и в общем тоне повествования, и в описаниях (вплоть до тощего кота, одиноко мяукающего на кровле — черта почти гоголевского пейзажа) была в нашей поэзии XVIII в. явлением столь же новым и небывалым, как и романтическая риторика «Ермака». В какой-то степени это предвосхищало не только «низкую природу» иных пушкинских описаний, но и прямо манеру будущей натуральной школы. Недаром Пушкин припоминает эту «прекрасную балладу» Дмитриева в своём «Станционном смотрителе», сравнивая Симеона Вырина с «усердным Терентьичем». Но и «Отставной вахмистр», при всей характерности его для Дмитриева, не является типичным для него произведением. В основном творчество Дмитриева, как уже сказано, пошло по линии «лёгкой», салонной поэзии, которой он обычно сообщает некий условный сентиментально-элегический налёт. Излюбленными жанрами Дмитриева являются жанры басни, послания, любовной песни-романса, всякого рода альбомных безделушек (эпиграмм, мадригалов, надписей и т. п.), наконец, шутливой стихотворной повести — «сказки». Особенно славились у современников басни, любовные романсы и сказки Дмитриева.

Поэт и критик Мерзляков так определил эволюцию басен в нашей литературе XVIII в.: «Сумароков нашёл их среди простого, низкого народа; Хемницер привёл их в город; Дмитриев отворил им двери в просвещённое, образованное общество, отличающееся вкусом и языком». Действительно, продолжая линию Хемницера, Дмитриев не только лишил свои басни сумароковской нарочитой вульгарности, но и прямо привёл их в дворянскую гостиную, заставив своих басенных зверей изъясняться по-карамзински выработанным «новым слогом» светского общества. Басни Дмитриева оправлены в форму лёгкого моралистически-окрашенного салонного сказа, подчас, подобно карамзинским повестям, прямо обращённого к друзьям автора. Вот, например, начало басни «Заяц и перепелиха»:

Как над несчастливым, мне кажется, шутить?
Ей-богу, я и сам готов с ним слезы лить!
И кто из нас, друзья, уверен в том сердечно,
    Что счастлив будет вечно?
Послушайте! Я вам пример на то скажу.
    С перепелихою жил заяц чрез межу... и т. д.

Но при несомненном и крупном — в отношении языка и стиха — литературном достоинстве басен Дмитриева они лишены того, что состав-

ляет основное качество басенного творчества его младшего современника, Крылова, — народности. Именно это заставляло Пушкина энергично заявлять, что все басни Дмитриева «не стоят одной хорошей басни Крылова».

Огромным успехом пользовались и сентиментально-любовные песенки Дмитриева — жанр, уже разрабатывавшийся до него Ю. А. Нелединским-Мелецким (1752—1828).

Некоторые из них Дмитриев стремился создавать на «простонародной» — фольклорной основе. Издан был им, по следам Чулкова, и «Карманный песенник или собрание лучших светских и простонародных песен». Однако в отношении последних он действовал методом не Чулкова, а скорее Богдановича (вспомним собрание пословиц последнего), значительно подработав и их на «светский» лад. Сентиментально-любовные романсы самого Дмитриева о стенающих сизых голубочках, умирающих от тоски по своим голубкам («Стонет сизый голубочек»), или о крепостных Парашах, своим пением и пляской услаждающих чувства поместных эстетов («Пой, скачи, кружись, Параша!»), так же далеки от подлинных народных песен, как далеки описания карамзинской «Бедной Лизы» от реального крестьянского быта.

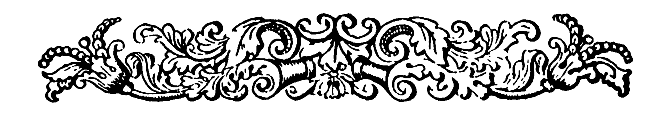
Никакого отношения к народному творчеству не имеют и сказки Дмитриева, восходящие к жанру классицистической лафонтеновской сказки (conte). Одну из них, «Причудница», Дмитриев, правда, окружает русскими сказочными атрибутами, вплетая в неё элементы не только русского, но и украинского фольклора; однако она представляет собой всего лишь склонённое на русские нравы подражание Вольтеру. Другая, самая ранняя и наиболее значительная стихотворная повесть-«сказка» Дмитриева «Модная жена» — подражание стихотворному рассказу французского поэта XVIII в. Грекура «Разуверенный кривой» — «Le borgne détrompé». (Подражаниями или даже прямо переводами является вообще большинство произведений Дмитриева.) «Модная жена» — сатирико-бытовой анекдот на тему о ловкой светской моднице и её доверчивом рогоносце-супруге. Но анекдот этот облечён в форму лёгкого и изящного шутливого стихотворного рассказа, рисующего не мифологическую историю любви Амура и Психеи, что имеем мы в «Душеньке» Богдановича, а картины повседневной жизни светского общества. В сближении поэзии и повседневности, равно как в превосходно выработанном Дмитриевым, соответствующем этому, новом, гладком и шутливо-изящном разговорно-поэтическом слоге, подготовившем слог Батюшкова, князя Вяземского и др., и заключается одно из основных достижений его литературно-поэтической деятельности. «Дмитриев не был поэтом в смысле лирика, — пишет о нём Белинский, — но его басни и сказки были превосходными и истинно-поэтическими произведениями для того времени. Песни Дмитриева нежны до приторности, — но таков был тогда всеобщий вкус... Вообще, в стихотворениях Дмитриева, по их форме и направлению, русская поэзия сделала значительный шаг к сближению с простотою и естественностью, словом — с жизнию и действительностию: ибо в нежно-вздыхательной сентиментальности всё же больше жизни и натуры, чем в книжном педантизме». Белинским дана здесь совершенно точная оценка исторического значения Дмитриева. И недаром, анализируя «Евгения Онегина», он же невольно припоминает (конечно, подчёркивая всю колоссальную разницу между двумя этими произведениями) именно «Модную жену» Дмитриева.

ИСТОЧНИКИ И ПОСОБИЯ.

Собрание сочинений Карамзина в последний раз было издано в трёх томах Смирдиным в 1848 г. (т. I — стихотворения и исторические статьи; т. II — «Письма русского путешественника»; т. III — повести, очерки и статьи различного содержания). В 1917 г. Отделением русского языка и словесности Академии наук было предпринято издание полного собрания сочинений Карамзина; однако вышел лишь первый том его, редактированный В. В. Сиповским и содержащий только стихотворения Карамзина. Дополнением к смир-

динскому изданию являются «Неизданные сочинения и переписка» Карамзина, СПБ, 1862. Очень полезно издание «Избранных сочинений Карамзина» под ред. Л. Поливанова, с вводными заметками, историко-литературными и критическими примечаниями и т. п. Вышла только первая часть этого издания (М. 1884), охватывающая период деятельности Карамзина до издания «Вестника Европы», но в ней содержатся почти все его основные литературно-художественные произведения. Наиболее полным изданием сочинений И. И. Дмитриева является издание 7-е, 1893 г., под ред. и с примечаниями Флоридова в двух томах (т. I — стихотворения; т. II — мемуары «Взгляд на мою жизнь» и письма). Избранные стихотворения Карамзина и Дмитриева со вступительными статьями и примечаниями А. Кучерова даны в вып. VII малой серии «Библиотеки поэта» — «Карамзин и поэты его времени». Крупный историко-литературный интерес представляют «Письма Карамзина к И. И. Дмитриеву», СПБ. 1886. Библиографический перечень весьма многочисленной литературы о Карамзине до 1883 г. дан С. Пономарёвым — «Материалы для библиографии литературы о Н. М. Карамзине» (приложение к т. XIV «Записок Академии наук», № 4), СПБ. 1883. Самой обстоятельной биографической работой о Карамзине является книга М. Погодина «Николай Михайлович Карамзин по его сочинениям, письмам и отзывам современников», ч. I и II, М. 1866. Наиболее обширным и значительным историко-литературным исследованием по Карамзину является монография В. В. Сиповского «Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПБ. 1899.

Белинский неоднократно высказывался о Карамзине в своих статьях-обзорах, начиная с «Литературных мечтаний». Наиболее полная оценка значения Карамзина и карамзинского периода в истории русской литературы, в том числе и творчества Дмитриева, дана им в «Сочинениях Александра Пушкина», ст. 2-я — «Карамзин и его заслуги; карамзинский период русской литературы; Дмитриев...» Из статей о Карамзине следует отметить: биографическую статью о московском периоде жизни Карамзина (до заграничного путешествия) Н. С. Тихонравова — «Четыре года из жизни Карамзина» (Собр. соч. Тихонравова, т. III, ч. I, 1898, стр. 258—275); статьи Я. К. Грота «Карамзин в истории русского литературного языка. Пересмотр вопроса о начале «нового слога» («Труды Грота», т. II, 1899, стр. 46—98) и «Очерк деятельности и личности Карамзина» (там же, т. III, 1901, стр. 120—166); Б. М. Эйхенбаума, «Карамзин» (в его книге «Сквозь литературу», 1924, стр. 37—49); К. Скипиной, «Чувствительная повесть» (сборн. «Русская проза», под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова, 1926, стр. 13—41) и Т. Роболи, «Литература путешествий» (там же, стр. 42—73). В т. V «Истории русской литературы» Академии наук СССР. М. — Л. 1941, первый большой раздел посвящён Карамзину и сентиментализму. В нём имеются статьи: Г. А. Гуковского, «Карамзин» (стр. 55—105) (повторяет в несколько расширенном виде соответствующую главу из его же учебника); А. Я. Кучерова, «Сентиментальная повесть и литература путешествий» (стр. 106—120) и Е. Н. Куприяновой, «Дмитриев и поэты карамзинской школы» (стр. 121—143).



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Оглянемся на весь рассмотренный нами процесс векового развития нашей литературы.

Литература XVIII в., по справедливым словам Пушкина, — «плод новообразованного общества», результат того культурного переворота, который произведён реформами Петра.

Но подобно тому как и реформаторская деятельность Петра, сколь бы она ни противопоставляла себя прошлому и ни боролась с ним, выросла из этого же самого прошлого, сложилась на исторической почве всего предшествующего ей развития нашей жизни, — тесно связана с прошлым и наша литература.

Поначалу, как мы видели, процесс литературного развития запаздывает относительно развития нашей общественной жизни, отстаёт от неё. Весьма ещё немногочисленные читатели петровской поры довольствуются традиционными жанрами старорусской письменности: рукописными повестями полупереводного, полуоригинального характера, школьными драмами (театр Кунста, как мы помним, оказался весьма недолговечным), силлабическими виршами. Однако эти старые формы насыщаются новым содержанием. Благочестивые повести превращаются в «гистории» о славных подвигах преуспевающих русских «матросов» и «кавалеров» — новых представителей новой «Российской Европии». Школьные драмы наполняются злободневным содержанием. В нескладных, с величайшим трудом поддающихся хотя бы самой примитивной художественной обработке силлабических виршах воспеваются на европейский манер новые любовные чувства, неведомые людям Московской Руси. Всё это — предварение нового этапа литературного развития. Особенно значительной является в этом отношении литературно-публицистическая деятельность Феофана Прокоповича — православного архиепископа, писателя, органически связанного со старой церковной культурой и литературой и вместе с тем решительно выступающего в качестве проводника и пропагандиста новых, светских литературных начал, закладывающего и в своих теоретических работах (курс пиитики) и в своей разнообразной публицистической и литературной деятельности первые основы новой эстетики, явившегося прямым предварением первого нашего светского писателя XVIII в. — Кантемира.

Уже в литературной деятельности Кантемира наша литература, до того отстававшая от общественной жизни, опережает её. В сатирах Кантемира бросается первый вызов действительности — общественному укладу, не отвечавшему тем требованиям, которые предъявляет к нему писатель. Эта прогрессивность, руководящее общественное значение становятся отныне отличительной чертой нашей литературы XVIII в., присущей всем её лучшим созданиям и с особенной силой проступающей в нашей классической литературе XIX в. Кантемир, сатирами которого 1729—1730 гг., несмотря на их архаическую форму, и открывается, по существу, качественно-новый этап нашего литературного развития, смог выдвинуть литературу на передовые позиции всей нашей общественной жизни и мысли в результате активного усвоения и переработки им наиболее прогрессивных в то время форм европейской литературы — теории и практики европейского классицизма. То, что Пётр совершил в отношении всей русской действительности — Кантемир и последующие наши писатели-классицисты совершают в отношении литературы. С этих пор и почти до самого конца века классицизм становится основной, ведущей линией нашего литературного развития.

Долгое время, как мы уже знаем, о нашем классицизме и в связи с этим почти о всей нашей литературе XVIII в. существовало у ряда критиков и исследователей самое превратное представление. Считалось, что классицизмом исчерпывается вся наша литература докарамзинского периода, считалось, что самый наш классицизм — «ложно-классицизм», «псевдо-классицизм», как его обычно уничижительно называли, — представляет собой явление механически-подражательное, чуждое русской жизни, её потребностям и запросам. Ставился знак равенства между классицизмом и «высоким штилем», «высокими жанрами» — поэзией как риторикой; наконец, отмечался по преимуществу сервилистический характер нашей классицистической литературы, якобы на все лады заискивавшей у «сильных мира сего». Все эти представления неправильны.

Наряду с классицизмом (псевдо-классицизмом его уже давно не называют), начиная примерно с 60-х годов XVIII в., в нашей литературе возникает ряд новых, иных литературных явлений: «мещанская драма» Лукина, комическая опера, повествовательная проза Ф. Эмина («Письма Эрнеста и Доравры»), М. Чулкова. В рамках самого классицизма наме-

чаются также некие новые черты: в любовных песнях, пасторалях, эклогах Сумарокова и поэтов его школы, в поэзии, драматургии и прозе Хераскова кристаллизуются элементы будущего сентиментализма; ряд од Державина, поэта вообще во многом и многом взрывающего изнутри основы эстетики и поэтики классицизма, окрашен в предромантические тона. Накапливавшиеся издавна и с разных сторон элементы новой эстетики и нового стиля оформляются в 90-е годы в творчестве Радищева, Карамзина, Дмитриева в качестве нового и весьма значительного литературного направления — русского сентиментализма.

Наряду с предромантическими элементами в нашем классицизме сказываются с самого же начала и постепенно всё более и более накапливаются и предреалистические элементы, предваряющие и подготовляющие последующий реализм Крылова-баснописца, Грибоедова, Пушкина, Гоголя. Параллельно с «высокой» линией нашей классицистической поэзии, хронологически ей даже предшествуя, намечается прямо противоположная ей реальная, сатирическая струя. Ломоносову противостоит Кантемир. На короткое время, по слову Пушкина, «влияние Кантемира уничтожается Ломоносовым», но почти сейчас же оно снова возрождается в притчах и сатирах Сумарокова, крепнет и обретает новую замечательную силу в сатирических жанрах журналов Новикова, позднее Крылова, в ирои-комической поэме В. Майкова, в комедиях-сатирах Фонвизина, в «Путешествии из Петербурга в Москву» Радищева. Художественно-сатирический охват нашей действительности всё ширится, предметом сатиры становятся всё новые и новые стороны русской жизни, сатира начинает носить всё более глубокий социально-политический (у Радищева и прямо революционный) характер; на первый план выдвигаются самые острые проблемы русской действительности — борьба с крепостным правом, с самодержавием.

Представление о сервилизме неверно в отношении наиболее выдающихся явлений даже и «высокой», витийственной линии нашего классицизма. Форма хвалебной оды является для Ломоносова наиболее удобным средством проповеди прогресса, движения вперёд, развития производительных сил страны. Трагедии Сумарокова, насыщенные, как и всё его творчество, идеями просветительной философии, носят явно оппозиционный характер; «Вадим» Княжнина, создающийся в раскалённой атмосфере, предшествующей первым ударам французской революции, за несколько месяцев до взятия Бастилии, уничтожается распоряжением Екатерины. «Голос лести умолк с Державиным, а как он льстил?» — спрашивает Пушкин. Действительно, Державин, поэт, столь почитавшийся Радищевым и декабристами, слил воедино обе до того раздельно существовавшие основные струи нашего классицизма — кантемировскую и ломоносовскую, превратил многие свои оды в резкие сатирические и обличительные инвективы против «вельмож» и вообще неправедных «властителей» мира. Карамзин использует традиционный жанр классицистической оды для того, чтобы, предваряя аналогичные заступничества Пушкина за декабристов, призвать «милость к падшим» — вступиться за заключённого в крепость Новикова; Радищев в своей оде «Вольность» призывает к народному восстанию против «злодеев»-царей. Если уж говорить об отличительной черте нашей литературы XVIII в., то таковою следует признать не сервилизм, а как раз наоборот — оппозиционность. Эта оппозиционность, всё нарастая и нарастая, разрешается к концу века революционным творчеством Радищева.

Неверно представление и о крайней подражательности, несамостоятельности нашей литературы XVIII в. С самого начала русский классицизм, уже в силу исторических условий своего возникновения — значительно более позднего по сравнению с западным своего появления, — обладает целым рядом самобытных особенностей. Наш классицизм прежде всего не является в том ортодоксальном виде, в каком он закреплён кодексом Буало. В трагедиях Сумарокова Расин сочетается не только с

Вольтером, но и с воздействием Шекспира, какой бы весьма и весьма ограниченный характер это воздействие ни имело; в его же комедиях традиция Мольера сочетается с воздействием комедий Детуша, в творчестве которого уже имеются зачатки новой буржуазной драмы. Василий Майков в своём «Елисее» по существу опрокидывает Буало Скарроном, создавая совсем оригинальный русский вариант ирои-комической поэмы. Совершенно самобытен в своём разрушении классицистической системы жанров и языковых «штилей» Державин.

Затем, наш классицизм, складывающийся под непрерывным воздействием просветительной философии, отличается гораздо более ощутимой, относительно французского классицизма XVII в., публицистической направленностью, обострённой общественно-политической дидактикой. Наконец, в-третьих, наша классицистическая литература, по особым историко-бытовым условиям русской жизни, развивается в довольно тесном общении с фольклором — крестьянским народным творчеством. Правда, воздействие на наш классицизм фольклора носит примерно тот же характер, что и воздействие на трагедии Сумарокова Шекспира. Классицисты стремятся «просветить» фольклор, ввести его в канонические рамки классицистических жанров. Тем не менее не считаться с влиянием фольклора нельзя. При этом, в соответствии с общим развитием нашей литературы, с углублением её сатирического начала, с постановкой проблемы борьбы с крепостным рабством, интерес к фольклору и воздействие его на нашу литературу всё усиливаются, принимая к восьмидесятым — девяностым годам XVIII в. уже весьма и весьма значительные размеры. Говоря о влиянии на нашу литературу народного творчества, нельзя не учитывать и факта огромного значения — народного характера реформы нашего стихосложения, провозглашённой Тредиаковским.

То, что сказано об оригинальном характере нашего классицизма, в неменьшей степени относится к нашему сентиментализму, представляющему столь же своеобразный национальный вариант влиятельнейшего общеевропейского литературного направления того же имени. Особенно замечательно в этом отношении «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева.

В свете всего этого решается вопрос и о самостоятельности нашей литературы XVIII в. «Подражая», следуя ранее выработанным и потому гораздо более совершенным европейским образцам, наша литература устами первого же нашего классициста Кантемира в его первой же сатире заявила решительный протест против обезьянничанья, механического перенимания всего европейского. Соответственно этому, усвоенные литературные формы своих сатир Кантемир наполняет содержанием, которое в основном он берёт из непосредственной русской действительности. То же имеем в лучших комедиях Сумарокова, в сатире журналов Новикова и Крылова, в творчестве Фонвизина. Это прямо позволяет говорить о зарождении в недрах реально-сатирической струи нашего классицизма первых основ будущего реализма. Сближение литературы с действительностью, стремление к изображению реального внутреннего мира человека во всей его сложности и многообразии — «жизни сердца», — проявляются и в лучших достижениях нашего сентиментализма. При этом чем общественно-прогрессивнее то или иное литературное явление, тем выше и степень его реалистичности. Вспомним почти полную подражательность сатиры «Всякой всячины» и, наоборот, такие в высшей степени оригинальные, почерпнутые из самой гущи русской действительности произведения, как «Копии» переписки между барином и крестьянами в новиковском «Трутне», как «Письма к Фалалею» в его же «Живописце».

Родоначальник «витийственной» струи нашего классицизма, Ломоносов является вместе с тем энергичнейшим поборником национальной самобытности России, стремится к созданию литературного языка на общенациональной основе, опять крепко связывает разорвавшуюся было нить орга-

нической преемственности между языком нашей письменности и языком новой литературы. Вспомним его пламенные гимны богатству, могуществу и красоте русского языка. Страстными поборниками национальной самобытности являются Новиков и Фонвизин, Державин и автор «Истории Государства Российского» Карамзин. Революционный патриот Радищев произносит вещие слова о «народе российском», «к величию и славе рожденном».

Мало того, в отношении ряда явлений нашей литературы XVIII в. можно ставить вопрос не только об их самостоятельности, но и об их народности. Так, если Белинский находит возможным говорить о «проблесках народности» в некоторых стихотворениях Державина, то Пушкин, который столь резко выступает против тщетных потуг на народность со стороны ряда его предшественников и современников, не обинуясь называет «Недоросля» Фонвизина нашей «народной комедией», «народной сатирой» — и следует с ним в этом полностью согласиться. Совсем особое и исключительно важное место принадлежит в развитии нашей литературы Крылову. Выросший, сложившийся как человек и писатель в интеллектуальной, моральной и общественной атмосфере эпохи Просвещения, Крылов вместе с Державиным, Радищевым, Карамзиным завершает литературное развитие XVIII в. В то же время в своём последующем — басенном — творчестве Крылов, единственный из всех писателей XVIII в., органически врастает в литературу XIX столетия, становится первым в великой семье наших писателей-реалистов. Литературная деятельность Крылова является своего рода соединительным звеном, связывающим воедино два конца золотой литературной цепи — традиции Ломоносова, Новикова, Фонвизина с литературой Грибоедова, Пушкина, Гоголя.

Огромно и то развитие, которое проделала наша литература на протяжении двух третей века. К моменту появления первых сатир Кантемира у нас была только письменность. К концу века мы уже имеем диференцированную, развитую во всех направлениях, очень обильную в количественном отношении и во многом замечательную качественно художественную литературу: свою драматургию, свой эпос, свою лирику — от оды до любовной песни, свои сатирические жанры, свою повествовательную литературу (проза Карамзина). Пусть нас, воспитавших свой вкус и своё эстетическое чувство на величайших созданиях нашей литературы XIX—XX вв., многое в нашей литературе XVIII в. не способно удовлетворить сейчас именно со стороны художественности. В этом отношении — в перспективе всего нашего литературно-художественного развития — литература XVIII в. действительно является подготовительным периодом к созданию нашей великой, уже не классицистической, а подлинно-классической литературы. Но период этот был не только необходим, но по-своему и исключительно плодотворен. Литература XVIII в., как уже сказано, явилась огромной лабораторией, в которой вырабатывались формы нашего литературного языка, стиха, впервые ставились почти все проблемы нашего последующего литературного развития. Именно в этой лаборатории были выработаны начала, положенные в основу того величайшего художественного синтеза, который вскоре явил нам наследник всего нашего литературного прошлого и провозвестник всего нашего литературного будущего — Пушкин.

Без отчётливого знания нашей литературы XVIII в. нет пути и к правильному пониманию всего значения литературной деятельности Пушкина, а значит, нет пути к пониманию вообще всей нашей последующей литературы.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Редактор *В. Д. Кузьмина*. Техн. редактор *Н. П. Цирульницкий*.

Подписано к печати 19/VI 1945 г. А20257. Тираж 75000 экз. Печ. листов 26 1/4. Уч.-изд. листов 45,5. В 1 печ. листе 75 тыс. тип. зн. Цена без переплёта 21 р. Переплёт 2 р.

Отпечатано в типографии № М 305, с матриц изготовленных 1й Обр. типографии.

Цена 23 руб.